spex

Magazin für Popkultur

N° 355
September 2014

+CD

12 Tracks
J Mascis
Rustie
Jens Friebe
Die Sterne
The Bug
u. a.

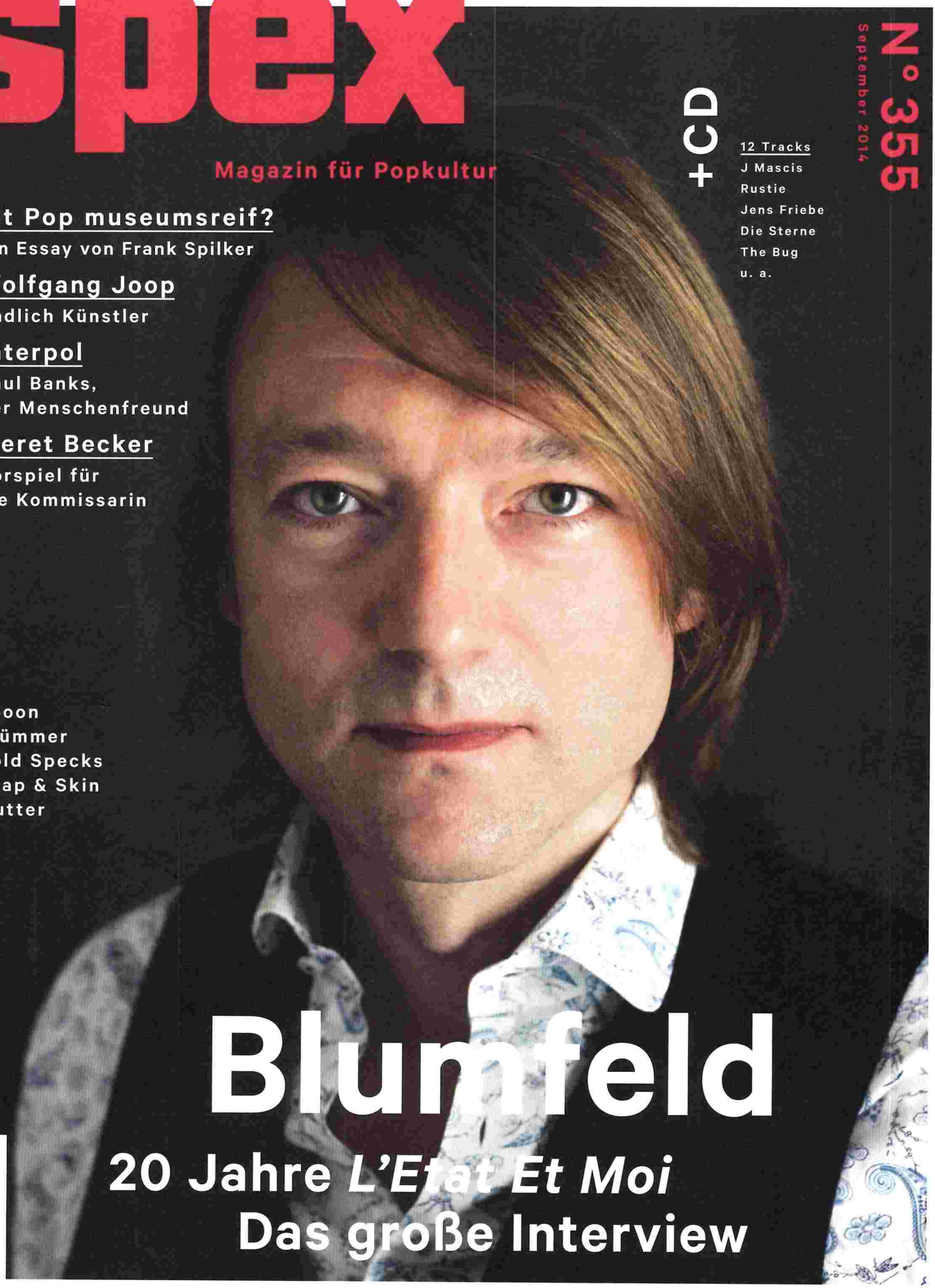
Ist Pop museumsreif?
Ein Essay von Frank Spilker

Wolfgang Joop
Endlich Künstler

Interpol
Paul Banks,
der Menschenfreund

Meret Becker
Vorspiel für
die Kommissarin

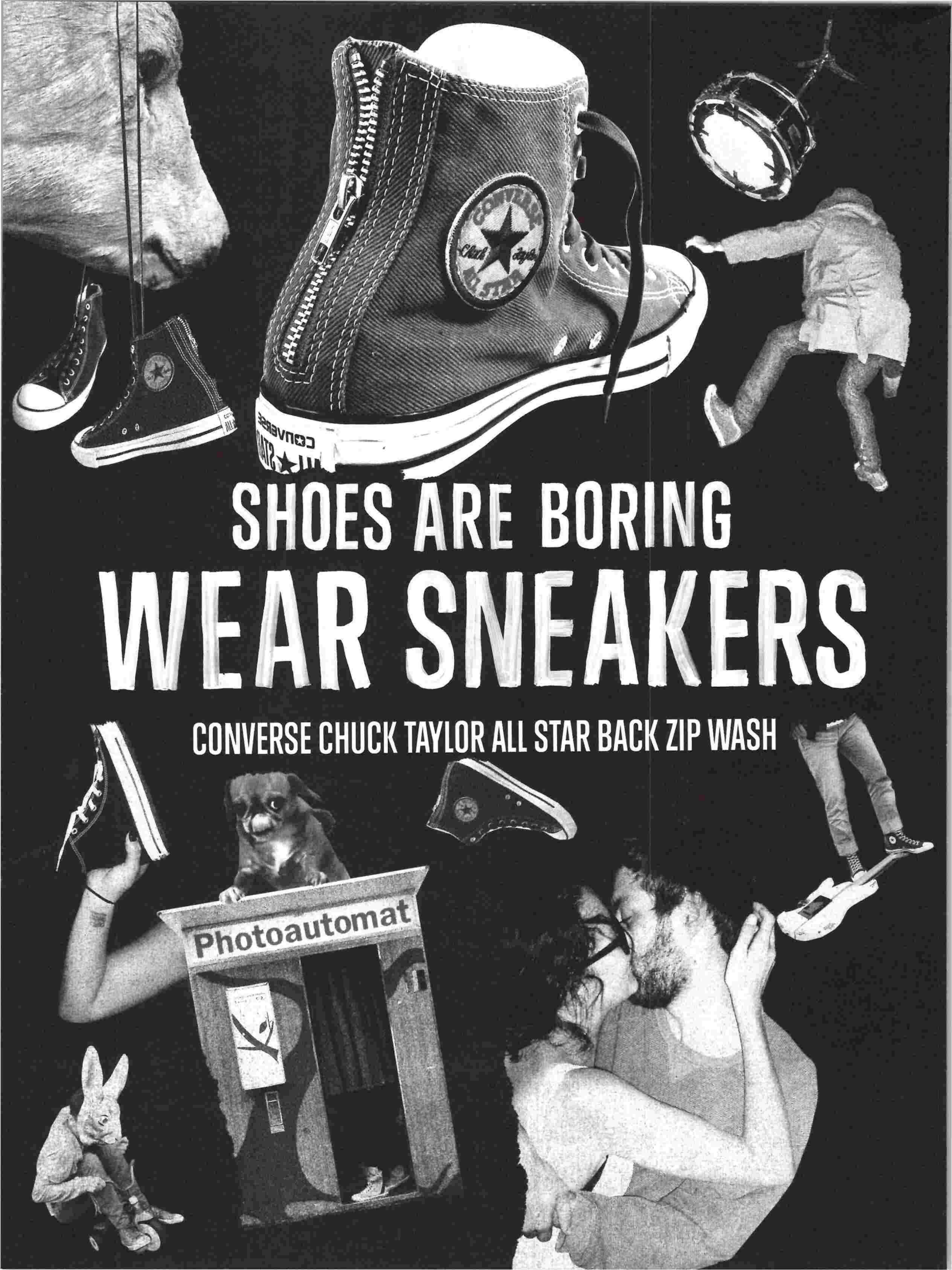
+
Spoon
Trümmer
Cold Specks
Soap & Skin
Mutter



Blumfeld

20 Jahre *L'Etat Et Moi*
Das große Interview

4 199151 605908 09


SHOES ARE BORING
WEAR SNEAKERS
CONVERSE CHUCK TAYLOR ALL STAR BACK ZIP WASH
Photoautomat

METRO
CONVERSE
Chuck Taylor
ALL STAR
CONVERSE

EDITORIAL

SPEX Oktober 1994
FOTO: Oliver Schultz-Berndt

»Ein Fass voller Aporien zu P!O!P!«

Das und noch viel mehr, liebe Leserinnen und Leser, schrieb Christoph Gurk vor ziemlich genau 20 Jahren in SPEX # 10/94. Anlass war die Veröffentlichung des zweiten Blumfeld-Albums – *L'Etat Et Moi*. Bereits das Debüt der Hamburger Band, *Ich-Maschine*, hatte die damalige Redaktion begeistert rezipiert, einen Monat nach Gurks *L'Etat*-Rezension schmückten Blumfeld dann erstmals das Titelblatt (Foto). Es war der Beginn einer wechselseitigen und wohl einmaligen Beziehung zwischen Band und Zeitschrift, die Jochen Distelmeyer im großen Blumfeld-Interview in dieser Ausgabe zu der Bemerkung veranlasst, SPEX sei in den Achtzigern praktisch »die beste Popband der Bundesrepublik« gewesen.

Die Entscheidung, Blumfeld abermals zum Thema einer SPEX-Titelgeschichte zu machen, folgte indes keinesfalls nostalgischer Verklärung. Sie werden es gehört haben: Diesen Herbst begibt sich die Originalbesetzung auf eine sogenannte Reunion-Tournee. Anlass ist das 20. Jubiläum von *L'Etat Et Moi*, neues Material ist zunächst nicht geplant. Die zeitlose Gültigkeit der Themen und die ungebrochene Relevanz von *L'Etat Et Moi* waren uns Grund genug für eine ausführliche Betrachtung, Würdigung und Neubewertung dieses zeitlosen Meilensteins des (nicht nur) deutschen Pop.

Zumal die drei ursprünglichen Mitglieder glaubhaft versicherten, dass monetäre Gründe keine Rolle bei ihrer Entscheidung gespielt haben, sich wieder zusammenzutun. Dass dem in solchen Fällen längst nicht immer so ist, ja dass Pop weit über das sattsam bekannte Dinosaurier-Comeback-Theater hinaus immer öfter zu einer hohlen, nicht selten eitlen Inszenierung nach Vorbild der sogenannten Hochkultur wird, darüber schreibt in dieser Ausgabe ein ehemaliger Weggefährte Distelmeyers: Die-Sterne-Sänger Frank Spilker hat immer weitergemacht, in diesen Tagen veröffentlichen Die Sterne ein neues Album.

Überhaupt werden diesmal viele Bands verhandelt, die einen ähnlichen Background teilen: Mutter, Die Sterne, Blumfeld, aber auch Jens Friebe oder die Next-Generation-Vertreter Trümmer verbindet eine vergleichbare Grundhaltung. Freilich verbietet es sich, diesen Protagonisten irgendein Deutsch-was-auch-immer-Logo auf die Stirn zu pappen. Trotzdem eine – übrigens rein zufällige! – Häufung, der wir einige interessante inhaltliche Querverbindungen verdanken.

Einen überwiegend erfreulichen Anteil an der Musealisierung von Pop hat das moderne Theater, welches zunehmend auch Popmusikern Beschäftigung bietet. Zur neuen Spielzeit widmen wir uns daher ausführlich dem Thema Pop-Theater: Johannes von Weizsäcker reiste nach Kanada, um *Nufonia Must Fall*, einer Inszenierung auf der Basis einer Graphic Novel von Kid Koala, der auch die Musik beisteuerte, beizuwohnen, die im August auf Kampnagel in Hamburg aufgeführt wird. Jacqueline Krause-Blouin besuchte derweil Anton Spielmann und Anja Plaschg bei den Proben zu einer neuen *Romeo-und-Julia*-Inszenierung im Hamburger Thalia.

Einer der herausragenden Protagonisten im großen Illusionstheater Fashion ist seit Jahrzehnten Wolfgang Joop. Nach seinem Trash-Ausflug in die Jury von *Germany's Next Topmodel* besuchten wir den 69-Jährigen in seiner Potsdamer Villa. Der eben vom Augenarzt kommende Designer beklagte das schwüle Wetter, küsste zur Begrüßung seinen Hund und erwies sich im Anschluss als perfekter Gastgeber: Joop kredenzte frische Beeren und Kuchen und gab ausführlich Auskunft aus einem reichen Leben.

Wenn Sie diese Zeilen zufällig online lesen sollten und vielleicht denken: »Blumfeld, Joop, Spilker, da hab ich auch Bock drauf, aber im Kiosk war schon wieder alles ausverkauft«, sollten Sie folgendes wissen: Seit einiger Zeit besteht die Möglichkeit, SPEX versandkostenfrei direkt über unseren Online-Shop unter *spex.de* zu bestellen. Ein Service vor allem für Leser, die in entlegenen Regionen ohne durchgehende Kiosk-Versorgung leben – aber auch für jene, die nicht bis zum Erstverkaufstag warten wollen: Im Shop gibt's das Heft immer schon einige Tage vorher.

Genug der Eigenwerbung, genießen Sie den Sommer!

Viel Spaß mit dieser Ausgabe,
Torsten Groß

BACARDÍ

Die Kraft der Fledermaus

Die Fledermaus ist ein Glückssymbol. Sowohl für die Kubaner als auch für Don Facundo Bacardí Massó, den Begründer von BACARDÍ und Entwickler des weltbekannten Rums. Nach über 150 Jahren Firmengeschichte steht die Fledermaus heute somit auch für Qualität und Pioniergeist – obwohl Don Facundo zu Anfang mit großen Herausforderungen kämpfen musste. Das brachte ihn allerdings nicht davon ab, jahrelang am einzigartigen Herstellungsverfahren zu arbeiten, was schließlich zu dem Geheimrezept führen sollte, auf dem nach wie vor jede Flasche BACARDÍ beruht. Die Bacardí-Familie revolutionierte nicht nur den Spirituosenmarkt, sondern schaffte so auch die Grundlage für zahlreiche Drinks, die unsere Kultur geprägt haben und uns noch heute durch so manche Nacht begleiten.

Cuba Libre

Nicht viele Cocktails tragen eine revolutionäre Note in ihrem Namen. Im Jahr 1900, zwei Jahre nach Ende des Unabhängigkeitskriegs, der Kuba von Spanien befreite, führte indes die Liaison eines kubanischen Getränks mit dem wohl bekanntesten amerikanischen Drink zur Schöpfung des *Cuba Libre*. Ein amerikanischer Soldat mixte dafür BACARDÍ Gold mit Limette und Coca-Cola und wählte als Trinkspruch den Schlachtruf der Guerilleros, der wenig später auch Pate bei der Namensgebung stand: »¡Por Cuba libre!«

Mojito

Ernest Hemingway machte ihn zur Legende, auf den Freibeuter Sir Francis Drake geht er wohl zurück, und seine entscheidende Zutat war von Anfang an BACARDÍ Rum – der *Mojito*. Sein Vorläufer namens *El Draque* wurde bereits im 16. Jahrhundert entwickelt und bestand schon damals aus fast den gleichen Komponenten wie heute, allerdings wurde noch Zuckerrohrschnaps statt Rum verwendet. Die Kombination aus Zucker, Limette und Minze erweist sich aber auch knapp 400 Jahre später als optimal für diesen Klassiker unter den Longdrinks.

Daiquirí

Ohnehin scheinen Limette und Zucker wie für den Rum geschaffen worden zu sein. Das dachte sich wohl auch der amerikanische Ingenieur Cox, als er im kubanischen Bergbauort Daiquirí die unter extrem harten Bedingungen ausgeführten Minenarbeiten überwachen sollte. Zwar wurden die dortigen Arbeiter mit einer monatlichen Ration BACARDÍ Rum entlohnt, doch erst der Zusatz von Süße und Säure schaffte mit dem Original *Daiquirí* das perfekte Erfrischungsgetränk für die erschöpften Männer.

Aus einer kleinen leidenschaftlichen Familienproduktion wurde mit den Jahren der beliebteste Rum der Welt. Weder Erdbeben noch Brände in den Destillerien oder die Prohibition konnten BACARDÍ in die Knie zwingen. Alle Rezepte und mehr Informationen zur bewegten Geschichte der Familie Bacardí finden Sie unter *www.bacardi.de*.

Wir verlosen exklusiv eine gefüllte BACARDÍ Minibar im Retro-Look.
E-Mail an: *gewinnen@spex.de*

N° 355

TITEL

20 **BLUMFELD**
TEXTE: Torsten Groß, Edo Reents, Kristof Schreuf
Vor 20 Jahren definierten Blumfeld mit *L'Etat Et Moi* endgültig eine neue deutsche Popsprache. Anlässlich des Jubiläums und ihrer ersten gemeinsamen Tour seit 2007 spricht die Band exklusiv für SPEX über die Gründe für das Comeback, das Verhältnis zwischen Blumfeld und SPEX sowie über das künstlerische Selbstverständnis der vielleicht wichtigsten deutschen Band aller Zeiten.

REAKTIONEN

9 **SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN**

EINKLANG

10 **GAZELLE TWIN, BEN KHAN, NAO, XAVIER DOLAN, THE FAT WHITE FAMILY, KAI J. SASSE, MATTHEW HERBERT**

MUSIK

35 **SONGTEXTKRITIK: JENS FRIEBE »NACKTE ANGST ZIEH DICH AN WIR GEHEN AUS«**
TEXT: Christina Mohr

36 **INTERPOL** TEXT: Daniel Gerhardt
Am Anfang ihrer Karriere waren Interpol die Strokes für Menschen mit echten Problemen. Musikalisch stagnierte die Band danach schnell. Auf ihrer fünften Platte *El Pintor* bringt Sänger Paul Banks aber eine persönliche Entwicklung zum Abschluss, die ihn so reif erscheinen lässt, wie seine Band vom ersten Song an klang.

42 **COLD SPECKS** TEXT: Thomas Vorreyer

46 **TRÜMMER** TEXT: Dennis Pohl

50 **WIE WIR LEBEN WOLLEN N°2** TEXT: Frank Spilker

54 **MUTTER** TEXT: Max Dax

58 **SPOON** TEXT: Tino Hanekamp

62 **VORSPIEL FÜR MERET BECKER** TEXT: Torsten Groß

KOLUMNEN

41 **POFALTE** TEXT: Holger in't Veld

45 **GOOD MORNING AMERICA** TEXT: Steven Lee Beeber

57 **TAXI FÜR RÜTZEL** TEXT: Anja Rützel

TITEL: Tinka & Frank Dietz

FILM

70 *NIGHT MOVES* TEXT: Esther Buss

74 *MAPS TO THE STARS* TEXT: Patrick Heidmann

78 BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN TEXT: Drehli Robnik

LITERATUR

80 THEORIEJARGON IN LITERATURWISSENSCHAFT UND POPKRITIK
TEXT: Thomas Hübener

THEATER

84 *ROMEO & JULIA* IN HAMBURG
TEXT: Jacqueline Krause-Blouin

88 KID KOALA IN TORONTO TEXT: Johannes von Weizsäcker

MODE

92 MODEGESPRÄCH: WOLFGANG JOOP
TEXT: Jacqueline Krause-Blouin
Wolfgang Joop ist Unternehmer, Künstler, Designer, Person des öffentlichen Lebens – und manchmal auch Gefangener seines Talents. Ohne den Mann mit dem berühmten Ausrufezeichen hinter seinem Namen wäre die deutsche Modelandschaft ein blasses Terrain. Ein Hausbesuch in Potsdam.

KRITIKEN

100 ALBUM DER AUSGABE:
RUSTIE *GREEN LANGUAGE* TEXT: Alexis Waltz

REZENSIONEN ZU:
Morrissey, Banks, The Bug, Die Sterne, Mirel Wagner, Alvvays, Nils Koppruch, Merchandise, Zoot Woman u. v. a.

PERSPEKTIVE

118 KLEIDER MACHEN HEUTE TEXT: Diana Weis
Ein kritischer Blick auf das System Hipstermode

122 SPEX PRÄSENTIERT / RÜCKBLENDE

128 IMPRESSUM

130 AUSKLANG Dennis Busch exklusiv für SPEX

CONTRIBUTORS

FRANK SPILKER

Frank Spilker ist Sänger, Texter und Gitarrist von Die Sterne. Mit seiner Musikerclique gründet er in den späten Achtzigern das Label Fast Weltweit, hört gleichzeitig John Peel und liest SPEX. Anfang der Neunziger zieht er nach Hamburg, wo er offensichtlich gebraucht wird, um die deutschsprachige Popmusik zu einer Grundlage zu machen, auf der man diskutieren kann. Anschließend schmeißt Spilker sein Kulturwissenschaftsstudium, um in 20 Jahren zehn Alben zu veröffentlichen. 2013 erscheint sein Debütroman *Es interessiert mich nicht, aber das kann ich nicht beweisen*, im September 2014 *Flucht in die Flucht*, das neue Album der Sterne. In dieser Ausgabe beschäftigt sich Spilker mit Musealisierung im Pop.

TINKA & FRANK DIETZ

Tinka und Frank Dietz teilen sich eine Kamera. Nach Ihrem Studium der Fotografie haben sie im niederländischen Leiden Kunstgeschichte studiert. Seitdem steht für sie fest: das Nachdenken über Fotos kann noch viel interessanter sein als das eigentliche Fotografieren. Neben Arbeiten für diverse Magazine, verwirklichen sie regelmäßig eigene Projekten, die auch international ausgestellt werden. »Für SPEX zu arbeiten, gibt uns die langersehnte Chance, ein musikalisches Profil zu entwickeln«, sagt das Fotografenpaar. Für diese Ausgabe porträtierten sie Soap & Skin mit Anton Spielmann, sowie Blumfeld für unsere Titelgeschichte.

EDO REENTS

Edo Reents, 1965 in Wittmund geboren, studierte in Münster Germanistik, Publizistik sowie Philosophie und wurde 1995 mit einer Arbeit über Thomas Mann promoviert, über den er später eine Biographie schrieb. Anschließend volontierte er beim Süddeutschen Verlag und war danach zwei Jahre lang Mitarbeiter im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung*, wo er anfing, über Popmusik zu schreiben. Seit 2001 ist er Redakteur im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, dort nebenamtlich für Popmusik zuständig und hauptamtlich stellvertretender Ressortleiter. 2005 veröffentlichte Reents eine Biographie über Neil Young, in dieser Ausgabe schreibt er über Blumfelds *L'Etat Et Moi*.

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

MICHAEL SEEMANN
DAS NEUE SPIEL
ORANGE PRESS

Totale Datenüberwachung, flächendeckender Kontrollverlust – Edward Snowden deckte die dunkle Seite des Internet auf. Die Mechanismen seien aber mittlerweile zu komplex, um sie noch umzustürzen, meint Michael Seemann. Vielmehr sollten wir lernen, sie zu verstehen, um unser Verhalten an *Das neue Spiel* anzupassen, ohne dabei unsere Integrität zu verlieren. Das durch Crowdfunding finanzierte Buch des SPEX-Autors nimmt sich dieser komplexen Thematik an.

DIE SONNE
DIE SONNE
TAPETE / INDIGO

SPEX-Autor Oliver Minck und Benedikt Filleböck wollten doch eigentlich nur ein neues Wolke-Album machen. Drei Herren wurden dafür eingeladen, die das Pop-Duo mit ihren Instrumenten und frischen Ideen unterstützen sollten. Dann schlug das Resultat jedoch eine derart unerwartete Richtung ein, dass eine gänzlich neue Band gegründet werden musste: Die Klangwände sind dicker, die Gesten größer, hier kommt Die Sonne!

SEBASTIAN GUGGOLZ
GUGGOLZ VERLAG
GUGGOLZ-VERLAG.DE

Rechtschreibfehler suchen ist ein ergiebiges Geschäft. Es findet sich fast immer was. Hoffentlich nicht in den beiden Büchern, die im August im neugegründeten Verlag von Sebastian Guggolz erscheinen, der jede Ausgabe der SPEX Wort für Wort Korrektur liest. Ein Verlag für literarische Neu- und Wiederentdeckungen, zu Anfang mit Romanen von einem finnischen und einem weißrussischen Autor. Wir wünschen dem Projekt viel Erfolg!

BETR.: SLEAFORD MODS I

Bitte zahlt dem Autor des Artikels einen Bonus! Bester Artikel, den man zu der Band schreiben kann – Scott King schreibt mir direkt aus dem Herzen.

STEFAN STRÜVER PER E-MAIL – 26.06.2014

BETR.: SLEAFORD MODS II

Bei euren Neuentdeckungen fühle ich mich großenteils entwurzelt und frage mich, wie es sein kann, dass meine Newcomer so gar nicht eure treffen. Sleaford Mods – *come on*, das ist zu naheliegend.

THOMAS WEGNER PER E-MAIL – 30.06.2014

BETR.: SLEAFORD MODS III

Danke Scott King für den sehr lustigen Text. Schöne Idee mit dem Tagebuch. Habe beim Lesen viel gelacht.

@ALEXANDERDINGER VIA TWITTER – 30.06.2014

BETR.: FKA TWIGS

Nach der großen Titelgeschichte zu FKA Twigs bin ich sehr gespannt auf ihre weitere Karriere. Selten eine Künstlerin gesehen, bei der Look und Sounddesign schon so früh vollständig Hand in Hand zu gehen scheinen. Jetzt muss das Album nur noch halten, was euer Artikel verspricht.

SABINE BECKER PER E-MAIL – 21.07.2014

REAKTIONEN

BETR.: HUMAN ABFALL

Gerade den Artikel am Bahnhofskiosk durchgelesen. Haut den Stein jetzt aber auch nicht in die Kerbe!

STEVE SOMALIA VIA FACEBOOK – 01.07.2014

BETR.: SPEX N° 353, HALTUNG, CORD RIECHELMANN

Ich wollte schon seit Längerem mal zu Cord Riechelmann schreiben, als Fan und Freund und sowieso. Unglaublich, was er als unermüdlicher Theorienerd über die Jahre im Feuilleton geleistet hat. Wo französisches Denken sonst in der Univerpanzerung absolut immobilisiert wird, wo davon nur der Jargon der Geistesbürokratie bleibt, da setzt Riechelmann einen Kontrapunkt, der, so vermute ich, mit seiner Subkulturvergangenheit zu tun hat: Seine Texte, oft Denkern gewidmet, die alles andere als leicht zu lesen sind, sind wahnsinnig zugänglich, dabei nie unpräzise. Andere behaupten radikaldemokratische Neigungen, bei ihm sind sie Schrift gewordene Wirklichkeit.

DANILO SCHOLZ AUF *EDITONLINE.DE* – 17.07.2014

BETR.: WM

Es freut mich, dass SPEX dem allgemeinen WM-Taumel auch ein paar Kontrapunkte entgegengesetzt hat. Erst der Artikel über Brasilien [in SPEX N°353], dann das Editorial über die Machenschaften von Sepp Blatter und seiner Fifa. Keine wirklich neuen Erkenntnisse, aber doch Dinge, die gerade jetzt nicht untergehen sollten.

FRANZISKA NEUHÄUSER – 19.07.2014

BETR.: KUNST

Hoffentlich wird der Kunstteil wieder größer!

MARKUS BRUCKNER VIA FACEBOOK – 26.06.2014

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

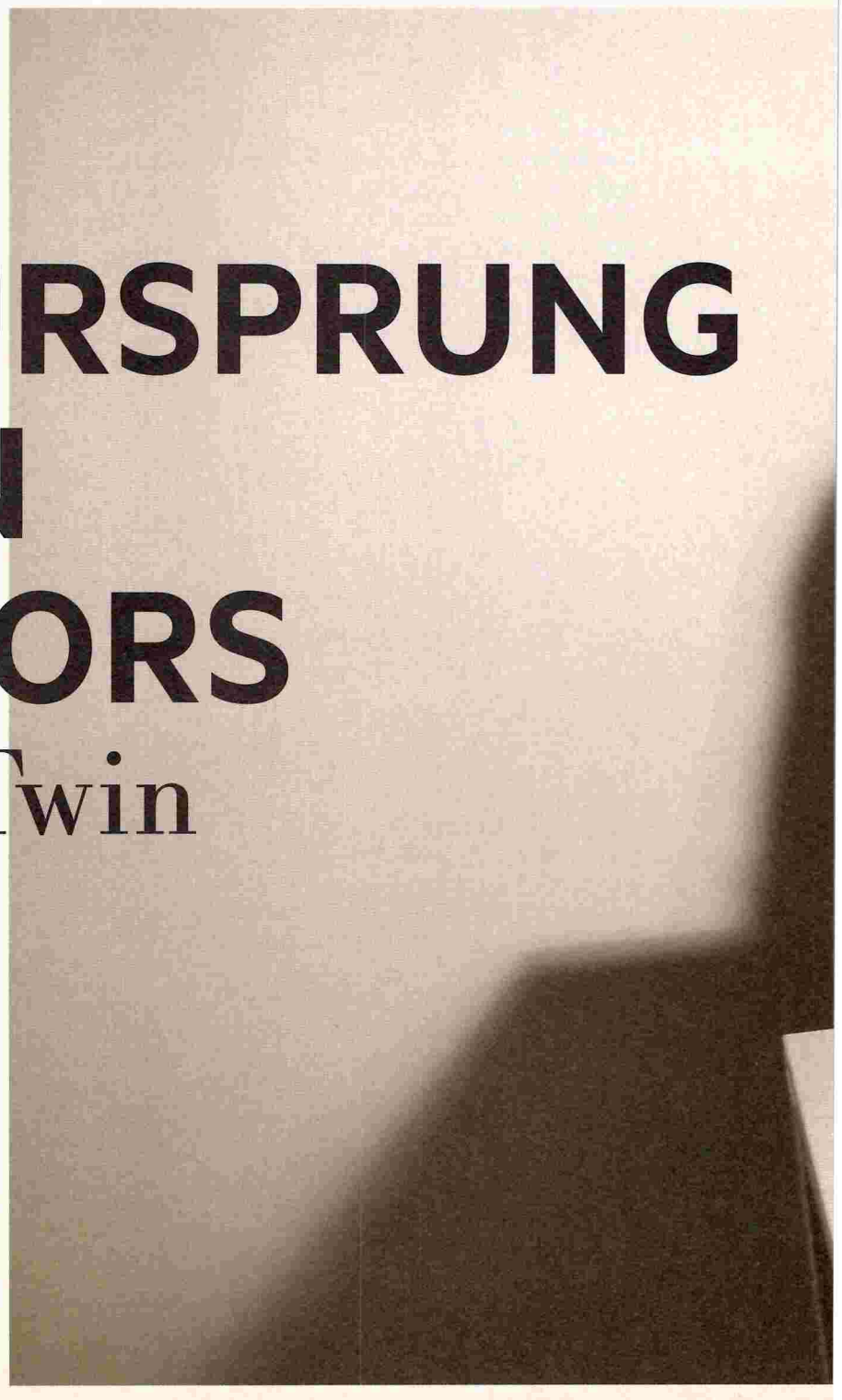
EINKLANG

Neues aus Musik, Film, Kunst und Literatur

DER URSPRUNG ALLEN HORRORS

Gazelle Twin

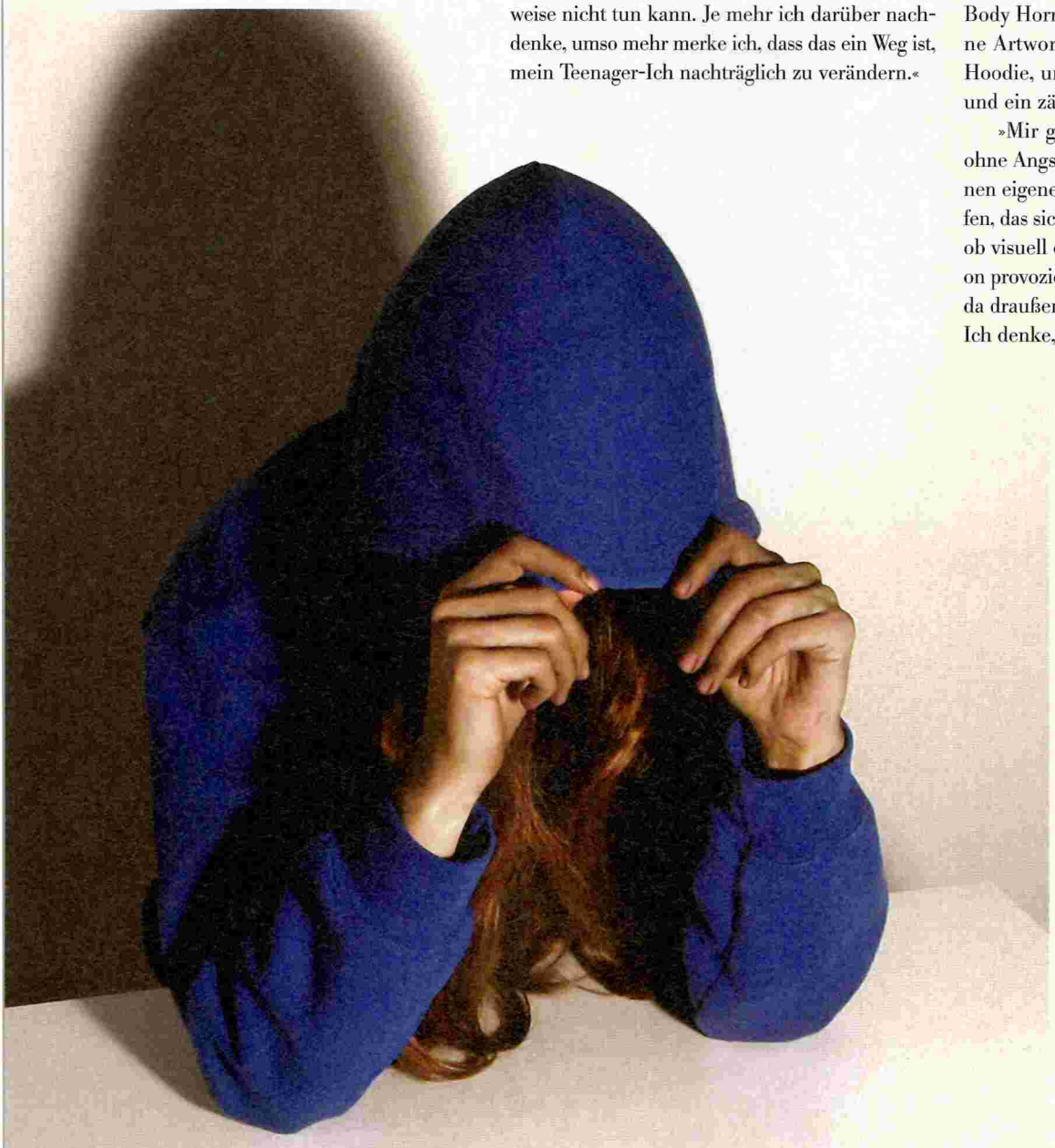
TEXT: Arno Raffeiner



Elizabeth Bernholz steht darauf, Leute zu erschrecken. Vor allem die Schwätzer in der ersten Reihe. An die pirscht sie sich bei ihren Konzerten heran, von der Seite, von hinten, streckt ihnen plötzlich den Kopf über die Schulter. Unter ihrer blauen Kapuze: keine Augen, keine Nase, nur amorphe Hautmasse und ein zähnefletschender Mund. Mit dem Rumgequatsche sei dann meist Schluss, erzählt sie und lacht.

Bernholz ist seit jeher fasziniert vom Unheimlichen. Sie wurde 1981 im Süden Englands geboren, ist heute in Brighton zu Hause. Sie beschreibt sich als introvertiertes Kind, schaut heimlich Filme von David Lynch oder John Carpenter. Das Gefühl permanenter Gänsehaut überträgt sie später auf die

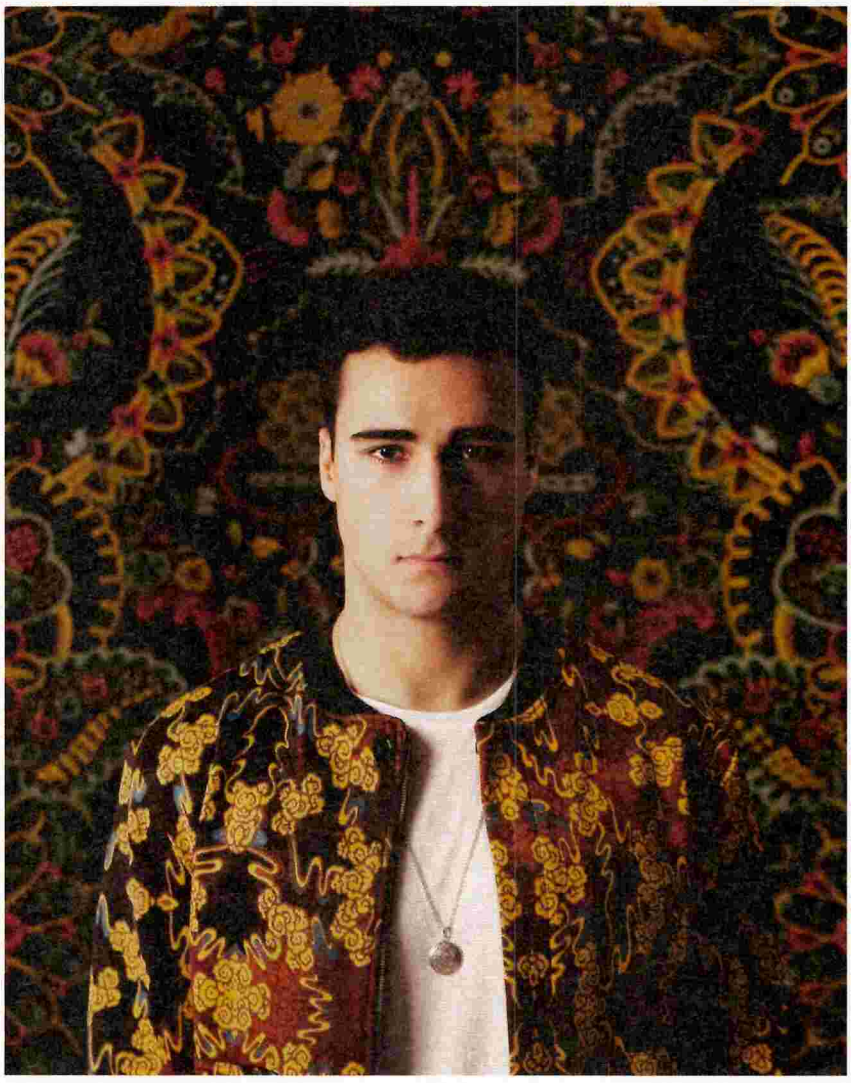
Musik. Sie beschließt, Komponistin zu werden, studiert zeitgenössische Klassik, interessiert sich nach dem Abschluss aber viel mehr für den performativen Aspekt und will selbst auf die Bühne. 2011 erscheint sie dort in ihrer ersten Gazelle-Twin-Inkarnation: als eine Art Hohepriesterin in düsterer Synthesizerlandschaft, stolz und unnahbar. Der Blick auf ihrem ersten Album *The Entire City* schweift noch in die Weite: sonische Panoramaaufnahmen, ätherisch, ausufernd. Ihr zweites Album *Unflesh* wirkt im Vergleich beengend und beängstigend, Bernholz gibt jetzt eben den Kapuzenkobold mit vermummtem Gesicht. Eine Figur, die ihr persönlich sehr nahe ist. »Ich sehe sie als eine Traumversion meiner selbst«, erklärt sie. »Ich nutze die Figur, um mein Alltagsleben in Frage zu stellen, Dinge zu tun, die ich normalerweise nicht tun kann. Je mehr ich darüber nachdenke, umso mehr merke ich, dass das ein Weg ist, mein Teenager-Ich nachträglich zu verändern.«



David Cronenberg sagt: »Der Tod ist der Ursprung allen Horrors.« Elizabeth Bernholz würde vermutlich sagen: Die Pubertät ist der Ursprung allen Horrors. Oder genauer: die Umkleidekabine in der Schule. »Für junge Menschen ist das der schlimmste Ort. Sich öffentlich ausziehen, wenn man sich schmerzlich des eigenen Körpers bewusst ist.« Gazelle Twins neue Songs, mit Titeln wie »Anti Body«, »Belly Of The Beast« oder »I Feel Blood«, sind Ausdruck für dieses Unwohlsein, das gesamte Album wird zum *re-enactment* eines seltsamen Transformationsprozesses, zur Teufelsaustreibung der Ängste von damals. Man hört Schreie, die Panzerglas zerbröseln könnten, gegengeschnitten mit gespenstischem Flüstern, im Hintergrund das Rattern und Zischen von Analogsynthesizern. *Unflesh* ist Klang gewordener Body Horror. Das von Bernholz selbst entworfene Artwork zeigt den Teen-Kobold im blauen Hoodie, unter der Kapuze ein Klumpen Fleisch und ein zähnefletschender Mund.

»Mir geht es um künstlerischen Ausdruck ohne Angst«, sagt Bernholz. »Ich stelle mich meinen eigenen Ängsten, will aber auch etwas schaffen, das sich außerhalb der Alltagsnormen bewegt, ob visuell oder musikalisch. Ich will eine Reaktion provozieren, das ist die Crux der Sache. Es gibt da draußen so vieles, das nach den Regeln spielt. Ich denke, es ist wichtig, das nicht zu tun.«

GAZELLE TWIN
UNFLESH
ANTI-GHOST MOON RAY / CARGO



NICHT AUF DER SUCHE

Ben Khan

TEXT: Kristoffer Cornils

Selbst Erfolg lässt sich mittlerweile quantifizieren. Zwei Millionen Soundcloud-Plays innerhalb weniger Monate – das ist ein Erfolg. Erst recht, wenn er aus dem Nichts zu kommen scheint. Kaum jemand kannte den 21-jährigen Ben Khan, als er Ende 2013 den Song »Drive (Part 1)« veröffentlichte. Plötzlich aber wollten alle ein Stück von ihm. Khan lieferte stattdessen nur kleine Häppchen und schwieg sich selbst in seinen seltenen Interviews vornehm aus. Nicht aus Kalkül, wie er bekräftigt. Er ist schlicht überwältigt und verunsichert, weil er seit der Veröffentlichung seiner Debüt-EP *1992* auch außerhalb der Blogosphäre im Spotlight steht. Ohne es darauf angelegt oder die richtigen Fäden gezogen zu haben, wie Khan betont: »Ich kenne kaum Musiker oder Leute aus dem Musikgeschäft.«

Tatsächlich klingt Khans Vorgeschichte bescheiden bis stinkgewöhnlich. Als er zwölf Jahre alt war, zog seine Familie aus der Grafschaft Oxfordshire in die Großstadt. »Nach London zu kommen, hat alles verändert«, sagt Khan, seine Stimme klingt in diesem Moment nachdrücklicher als sonst. Der Sohn eines Seidenmachers traf auf neue Menschen, andere Perspektiven eröffneten sich, und natürlich war da auch die Musik. Gitarre spielte Khan bereits, nun ging es mit Computer, Keyboards und Samplern weiter, bis »Drive (Part 1)« netzreif war. »Ich war schon nervös«, erinnert sich Khan. »Aber auch sehr von meiner Musik überzeugt.«

Bisher folgten drei weitere Songs und selbstproduzierte Videos zu »Youth« und »Eden«. »Die Clips sollen die Musik repräsentieren, weil sie für mich von vornherein eine visuelle Dimension hat. Ich bin selten zufrieden, wenn es nicht auch eine solche bildliche Entsprechung für meine Musik gibt.« Khans intuitiver Zugang findet eine überraschende Stifterfigur in Salvador Dalí, dessen gemeinsam mit Luis Buñuel umgesetztes Filmprojekt *Le Chien Andalou* auch im Video zu »Eden« gesampelt wird. »Ich mag die Geisteshaltung hinter Dalís Kunst, wie lebendig und weit voraus sie ihrer Zeit war.«

Khan selbst bewegt sich am Puls der Zeit. Der Hochglanz-Sleaze seines bluesgetränkten R'n'B-Entwurfs lässt die gewohnten Topoi Sex, Liebe und Drogen mit politischen und vor allem religiösen Themen kollidieren. »Savage« beispielsweise, der an Lyrics reichste Song des ansonsten minimalistisch betexteten *1992*, liest sich wie eine brutale Abrechnung mit organisierter Religion, dem ihr inhärenten Gewaltpotenzial und medialer Massensedierung. Khan widerspricht: »Weder geht es um spezifische Ereignisse, noch schlage ich mich auf eine Seite. Wer in dem Song Protagonist und wer Antagonist ist, das ist austauschbar. Ich spreche komplexe Themen an, um aus mir selbst schlau zu werden. Meine eigenen Meinungen dazu sind nicht endgültig. Ich lasse die Dinge eben lieber zu mir kommen, statt sie zu suchen.«

BEN KHAN
1992 EP
CAROLINE / UNIVERSAL

SCHICKSALHAFTER UPLOAD

Nao

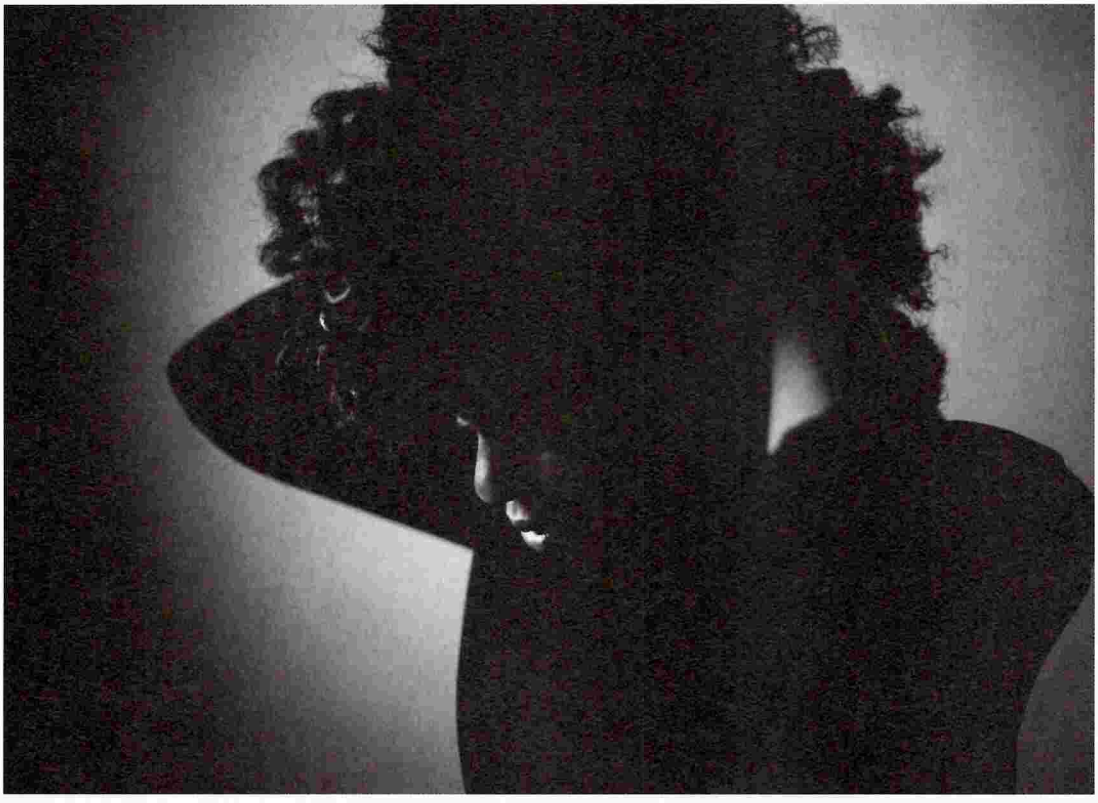
TEXT: Sonja Eismann

»Ich saß vor dem Computer und starrte auf den ›Upload‹-Button.« Nao denkt zurück an den 18. Juni, den bisher wichtigsten Tag ihrer Karriere. »Als ich den Button endlich gedrückt hatte, loggte ich mich überall aus, Soundcloud, Facebook, alles. Ich hatte solche Angst, dass niemand meine Musik anhören würde. Ich verließ für einige Stunden das Haus. Dann wagte ich mich wieder an den Rechner, und es traf mich wie ein Schlag.« Sogar die House-Stars Disclosure, mit Nao weder verwandt noch bekannt, hatten ihren ersten Track sofort geteilt.

Einen Monat nach dem schicksalhaften Upload von »So Good«, einem superenthusiastischen Neo-Retro-R'n'B-Track, dem der Soul aus jeder Pore tropft, stehen die Zähler schon auf über einer halben Million Plays, und Nao hat sich wieder gesammelt. Die an der Guildhall School ausgebildete Jazzsängerin meldet sich fröhlich und freundlich aus ihrer Wohnung in East London, wo sie gerade für eine Fotosession in der Badewanne gefroren hat. Der musikalische Durchlauferhitzer ihrer Heimatstadt vermittelt ihr schon seit Kindestagen eine große Stilvielfalt: »Ich habe alles von Garage über Electro und R'n'B bis zu Jazz aufgesogen. Aktuell frage ich mich, wer nach dem großen Garage-Revival wohl das Update von Neunzigerjahre-R'n'B liefern wird. Ich meine, alle lieben doch diese Musik. Und das Tolle ist: Während die Songs früher recht formelhaft waren, kann heute jeder in seinem Schlafzimmer an Musik basteln und viel experimenteller sein.«

Zumindest »So Good« spricht schon mal dafür, dass Nao das besagte Update selbst liefern könnte. Nach ihrem Studienabschluss arbeitete sie zunächst als Backgroundsängerin für Pulp und Kwabs, doch irgendwann reifte der Wunsch, ihre seit Jahren geschriebenen und am Computer produzierten Musikminiaturen auch als eigenständige Künstlerin auszubauen und zur Aufführung zu bringen. »Ich hatte eine Höllenangst davor«, sagt Nao und lacht. »Wenn man Background singt, gibt es immer ein Sicherheitsnetz, das jetzt fehlt. Aber ich weiß einfach, dass ich den richtigen Schritt für meine Seele mache.«

AK Paul, Bruder und Kollaborateur der öffentlichkeitsscheuen Future-Funk-Hoffnung Jai Paul, bekam einige von Naos Demos zu hören und lud sie zu einer Session ein, bei der in nur drei Stunden »So Good« entstand. »AK wollte eigentlich nur produzieren, aber ich sagte ihm, wie gut seine Stimme sei, und fragte, ob er nicht mit mir Harmonien singen wolle. Zum Glück sagte er ja.« Ob AK genauso mysteriös wie sein Bruder ist – für Interviews und Fotos stand er nicht zur Verfügung –, möchte Nao nicht beantworten. Ihr Verhältnis zu dem »Supertalent« ist rein musikalisch-professionell. Weitere Kollaborationen sind nicht ausgeschlossen, zunächst möchten beide aber eigene EPs aufnehmen. Naos Traumduett wird sich dabei nicht mehr verwirklichen lassen. Der Soulsänger Donny Hathaway berührt zwar »jeden Winkel« ihrer Seele. Er ist aber schon vor 35 Jahren gestorben.



NAO & AK PAUL
SO GOOD
EIGENVERÖFFENTLICHUNG

MASSLOS ANGSTFREI

Xavier Dolan

TEXT: Esther Buss

Schon als Tom mit seinem Rollkoffer auf dem Bauernhof ankommt, klingt der raspelnde Sound auf dem Kiesboden falsch und fremd, so wie auch er, der junge, schwule Städter, der zum Begräbnis seines verunglückten Lovers aus Montreal angereist ist, zunächst ein Fremdkörper ist auf dem grauen, menschenleeren Land. Xavier Dolans vierter Spielfilm *Sag nicht, wer du bist!* (Originaltitel: *Tom à la ferme*) erzählt von Toms Selbstverleugnung und seiner Anverwandlung an das bäuerliche Leben, die einerseits gewaltsam erzwungen wird – der ältere Bruder des Verstorbenen will dessen Homosexualität vor der Mutter geheim halten –, andererseits selbst gewählt ist. Tom ist getrieben von der Anziehung an seinen Peiniger, einer Mischung aus Hörigkeit und Stockholm-Syndrom.

Dolan, der die Titelfigur selbst spielt, hat ihr eine Frisur aus filzigen blondierten Strähnen verpasst: Als er in einer Szene durch ein Maisfeld gejagt wird, verschwindet er nahezu darin, so sehr scheinen Haare und Pflanzen aus demselben Stoff gemacht. Toms Zottelhaar löst den mit Dolan bisher assoziierten Hipsterhaarschnitt ab, und auch darüber hinaus stellt *Sag nicht, wer du bist!* einen Richtungswechsel im Werk des Frankokanadiers dar, das bisher vor allem als exzentrisch, verspielt und burlesk galt – und als ebenso maßlos wie seine Interpretation des Autorenfilmers. Dolan übernimmt neben Buch, Produktion, Regie und Schauspiel gerne auch noch die Abteilungen Schnitt, Kostüm und Musikauswahl.

In keinem Text über Dolan bleibt sein jugendliches Alter unerwähnt: fünf Spielfilme mit 25 Jahren. Diese ungeheure Produktivität lässt sich dennoch ohne den überstrapazierten Begriff des Wunderkinds beschreiben. Tatsächlich zeichnen sich die Arbeiten des Autodidakten, der *Titanic* als einen seiner Haupteinflüsse nennt, eben gerade nicht durch Meisterschaft aus. Nicht alles, was Dolan macht, ist gut, interessant und originell. Aber alles ist geprägt von großer Hingabe an seine chaotischen Figuren und von bewundernswert angstfreier Lust am Ausprobieren.

Das semi-autobiografische Debüt *I Killed My Mother* (2009), selbstfinanziert mit Honoraren, die Dolan als Kinderdarsteller verdiente, wirkt mit seinen ratternden Wortgefechten wie ein Mutter-Sohn-Melodram auf Ritalin, und auch der schillernd-bunte Transgender-Trip *Laurence Anyways* (2012) hat etwas Aufgeputschtes, Ungebändigtes, etwa in seiner so waghalsigen wie enervierenden Fülle an Stilen, Ton- und Tempowechseln. Auch *Sag nicht, wer du bist!* vereint verschiedene Genres und Stile, von Noir über Horror und Psychothriller bis zur Studie über ländliche Homophobie. Doch Dolan geht kontrollierter und weniger verschwenderisch mit seinen visuellen Einfällen um. Dem Film tut das gut.

Wie auch in seinem jüngsten Werk *Mommy*, für das der Regisseur beim diesjährigen Filmfestival in Cannes den Jurypreis gewann (gemeinsam mit Jean-Luc Godard), experimentiert Dolan mit dem Bildformat. Während er für *Mommy* ein beinahe quadratisches 5:4-Format wählte, verwendet er in *Sag nicht, wer du bist!* ein extremes Breitformat, das aber nicht im Entferntesten mit der Monumentalität und Weite von Cinemascope zu tun hat, sondern sich vielmehr zu einem klaustrophobischen Raum verengt: ein Blick wie aus einem Sehschlitz. Der Rollkoffer landet am Ende im Maisfeld.

SAG NICHT, WER DU BIST!
KANADA, FRANKREICH 2013
REGIE: XAVIER DOLAN
MIT XAVIER DOLAN, PIERRE-YVES CARDINAL, EVELYNE BROCHU U. A.

DIE HEX' IST TOT

The Fat White Family

Eckkneipenobermieter: The Fat White Family mit Saul Adamczewski (3.v.l.)

TEXT: Dennis Pohl

»London Grammar? Auf die würde ich nicht mal pissen, wenn sie in Flammen stünden.« Saul Adamczewski ist müde. Das legt jedenfalls der Tonfall nahe, mit dem er ausführt, dass die britische Rockmusik heute nur noch aus karrieregeilen Schnöseln bestehe. Der Londoner schmatzt auf indischem Essen herum, fuchtelt mit der freien Hand und redet sich in Rage: »Wenn die Mitglieder einer Band nicht wie Models aussehen und versprechen, schnell eine Stange Bares abzuwerfen, haben die Penner kein Interesse.« Die Penner – das sind natürlich die Entscheidungsträger der Majorlabels.

Adamczewskis Band The Fat White Family sieht nicht nach Models aus und wirft bisher auch kein Geld ab. Die sechsköpfige Truppe aus der Hausbesetzerszene im Londoner Süden wirkt eher wie eine Band, bei der die Augenringe die Geschichten erzählen. Sänger Lias Saoudi gibt eine abgehalfterte Version von Jimmy aus *Quadrophenia* ab, er wohnt über einer Kneipe in Brixton. Sieht man. Dennoch ruft derzeit halb England die Fat White Family als Rettung der Rockmusik aus. Die Inselpresse spricht wahlweise von der besten, spannendsten oder abstoßendsten Band des Landes. Dass sie der aktuell heißeste Liveact sei, da ist man sich ohnehin einig.

Adamczewski hat dafür nichts übrig: »Wenn wir wirklich die Besten wären, stünde es noch schlechter als gedacht um England.« Dann vielleicht die Furchteinflößendsten? »Ach, das wollen die Leute doch nur sehen«, winkt er ab. »Das ist wie mit Horrorfilmen. Man will sich ein wenig gruseln, und jetzt sollen wir das eben besorgen.« Dabei tut die Fat White Family alles dafür, ihrem Ruf als Freakshow gerecht zu werden. Bei einem Londoner Konzert waren Schweinsköpfe auf der Bühne aufgestellt. Die Band organisierte die Besetzung des Büros der Immobilienfirma Foxtons. Im Video zu »Touch The Leather« tanzt unablässig Adamczewskis nackter Unterleib durchs Bild – und zur Krönung schafften es The Fat White Family am Tag nach Margaret Thatchers Tod auf den Titel des »Independent« – mit einem gehissten Banner, auf dem »The witch is dead« zu lesen stand.

»Natürlich wollen wir provozieren«, sagt Adamczewski, »aber nicht auf Teufel komm raus.« Bei aller Attitüde überhört man tatsächlich fast: The Fat White Family sind verdammt gut. Als Band. Ihr letztjähriges Debüt *Champagne*

Holocaust klingt wie eine gemeinsame Drogenpsychose von Lou Reed, The Birthday Party und The Make-Up. Mit ihren Shows reißen sie alles ein, was in England seit dem Indie-Revival der Nullerjahre an musikalischen Nettigkeiten aufgebaut wurde. Sänger Saoudi sieht in den Konzerten seiner Band Happenings im Sinne des Situationismus, jener Haus- und Hoftheorie des alten Punkadels, nach der die Massen mit Spaß und Spiel die Straße zurückerobern sollen. Das passt, versteht sich die Fat White Family doch als politische Band vom undogmatischen linken Rand – Adamczewski spricht immer wieder davon, dass London heute Schauplatz eines Klassenkrieges sei. Was in diesem noch von seiner Band zu erwarten ist, auch mit Hinblick auf ihr zweites, für Anfang 2015 angekündigtes Album? »Nichts. Wir werden immer depressiver, können uns kein Koks mehr leisten und verlassen das Land, wenn noch mal ein Tory an die Macht kommt.«

THE FAT WHITE FAMILY
CHAMPAGNE HOLOCAUST
TRASHMOUTH / CARGO

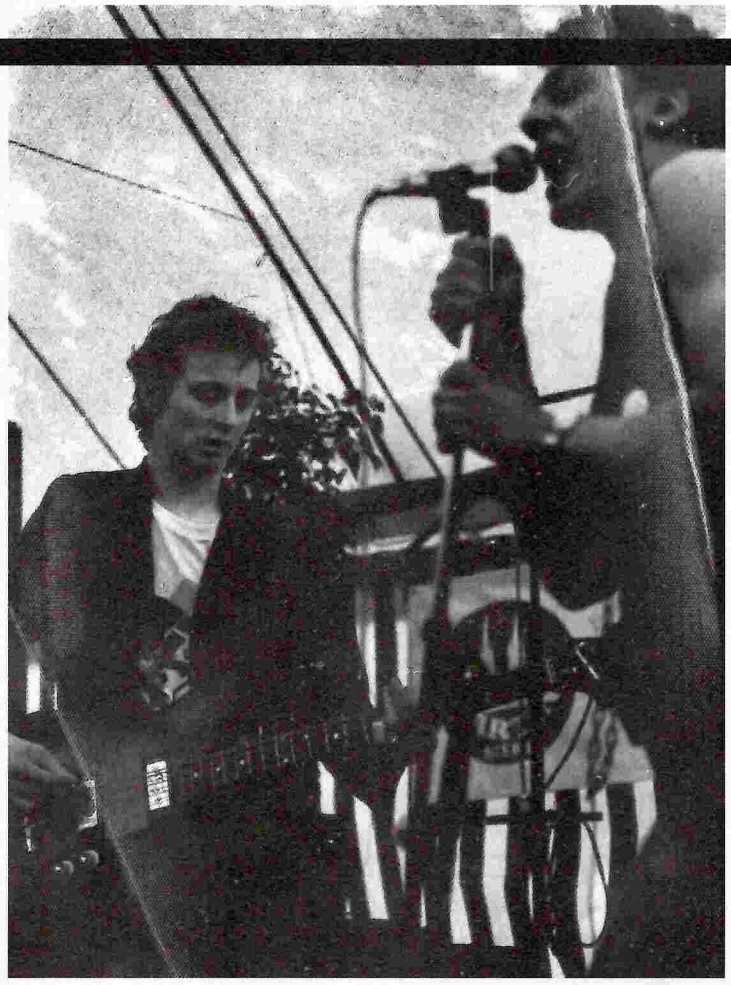


Bild aus alten Wankers-Tagen: Punksänger Kai J. Sasse (r.)

HELD AM DRAHT
Kai J. Sasse

TEXT: Thomas Hübener

Dass ein schmaler Band einen Inhalt beherbergen kann, der auch für ein fünfstündiges filmisches Science-Fiction-Epos gereicht hätte, zeigt Kai J. Sasses Novelle »Realitätsfalle«. Martin Senkel ist führender Angestellter eines Trusts namens INUSA, von dem niemand, Senkel eingeschlossen, weiß, wem er wirklich gehört. Vermutlich hat er mit Lebensmitteln zu tun, denn der Protagonist ist »probegefolterter«, konditionierter, drogenimmuner und gehirnwäscheresistenter Kenner des »Geheimrezeptes« seiner Firma. Vor allem ist er der Einzige, der es kennt. Das weiß auch die Konkurrenz. Sie entführt den Geheimnisträger und versucht, den menschlichen Safe entweder zu knacken oder ihn, falls das nicht gelingt, auch für die Gegenseite unbrauchbar zu machen. Für ihre Decodierversuche bedient sie sich durchaus unkonventioneller Methoden: Körperlich auf einer Pritsche fixiert, wird Senkel geistig durch ein Baudrillard'sches Spiegelkabinett simulierter Realitäten geschickt, vorgetäuschte Befreiungen und Simulakrumfreundin inklusive.

Senkel trifft François Villon und den Marquis de Sade, wird von einer von Klaus Kinski gespielten Italowesternfigur fast erschossen und gerät als lendenschurztragender Höhlenbewohner in erbitterte Clanstreitigkeiten. Zwar durchschaut er die Fiktionalität der Ebenen, in die man ihn schickt, durch kleine Logikfehler im virtuellen Gewebe immer noch rechtzeitig. Als ihm jedoch in einer dieser Fiktionen eine klaffende Wunde geschlagen wird, die auch eine Ebene später noch blutet, kommt er ins Grübeln.

Der knapp 90-seitige Text aus dem Nachlass des völlig unbekannten, 2012 verstorbenen Kai J. Sasse ist eine literarische Entdeckung. Der ehemalige Sänger der Kasseler Punkband Wankers verfasste ihn zwischen 1985 und 1987 und nahm letzte Änderungen im Jahr 2002 vor. Sasse, der mit Anfang 20 nach Hamburg zog, Amerikanistik studierte und sich im Anschluss als Übersetzer durchs Leben schlug, veröffentlichte Songtexte, Prosa und Lyrik in hektografierten literarischen Untergrundzeitschriften, die *Schorli Morli*, *Loose Blätter Sammlung*, *Gegner* oder *Zeitschrift für angewandtes Alphabet und Kunst* hießen. Einige von ihnen wurden des Nachts konspirativ in die Briefkästen ahnungslos schlummernder Bürger geworfen.

Die einzige Buchveröffentlichung Sasses ist so volten- wie anspielungsreich und in ihrer Dialogtonalität auf fast schon undeutsche Art schlüssig, unzerquält und wahr. Seine Science Fiction *noir* entfaltet einen Kosmos aus *Illuminatus!*-Verschwörungsroman, Pynchon-Paranoia sowie *Welt-am-Draht*- und *Matrix*-Abgründigkeit – und zwar erstaunlicherweise, ohne dass der von bitterbösem lakonischem Witz sprühende Duktus des Textes unter der Last seines gedanklich-theoretischen Überbaus zusammenbricht. Es bleibt zu hoffen, dass Sasses Nachlassverwalter auf weitere literarische Juwelen des Frühverstorbenen stoßen und sie der Nachwelt zugänglich machen.

KAI J. SASSE
REALITÄTSFALLE. IN MEMORIAM BRIGID O'SHAUGHNESSY
WEHRHAHN VERLAG, 86 SEITEN

TÄTER UND ZEUGE

Matthew Herbert: The Recording

TEXT: Sonja Matuszczyk

Die Musik ist tot – lang lebe die Musik! So lässt sich zusammenfassen, was Matthew Herbert dieser Tage umtreibt. Als er 2011 mit dem Album *One Pig* ein Schweineleben auditiv dokumentierte, um auf maßlosen Fleischkonsum hinzuweisen, war das mehr als politisch aufgeblasene Klangkunst. Herbert glaubt, dass Musik noch immer die Fähigkeit zur politischen Subversion besitzt. Sie muss dafür nur neu und weitreichend genug gedacht werden. »Es gibt keine bedeutende Musik über die Bankenkrise oder Flüchtlinge aus Afrika oder die Situation im Irak«, sagt der 42-jährige Londoner. »Das ist bedenklich. Wir müssen innehalten und uns fragen, ob wir wirklich den millionsten Song über Ich-bezogene Oberflächlichkeiten brauchen oder nicht erst mal die durchhören sollten, die wir schon haben.«

Im September wird Herbert eine Woche lang in der Deutschen Oper Berlin residieren, um mit *The Recording* Fragen zu Wert und Bedeutung von Musik im Rahmen eines interaktiven Klangprojekts zu verhandeln. Was die genaue Umsetzung betrifft, ist er noch unsicher, Herbert weiß aber schon, wem die Sache dienen soll: »Ich möchte das Publikum mit dem Prozess der Musikwerdung konfrontieren. Es soll erleben, welche Tragweite kreative Entscheidungen haben können und was sie auf allen Ebenen bewirken.« Der Zuschauer als Zeuge und Täter. Während Herbert mit seiner Band in der operneigenen Tischlerei spielt, lädt er die Besucher zum Einklinken ein, vielleicht durch mitgeschnittene, modifizierte, gleich wieder eingespeiste Samples. Am Ende wird hoffentlich ein Album entstanden sein, dessen Release-Party schon zwei Tage nach den Aufnahmen gefeiert werden kann.

So weit zumindest der Plan. Natürlich könnte die Sache auch schiefgehen. Scheitern allerdings, sagt Herbert, sei für ihn Teil der Arbeit. Viele seiner Projekte wurden vom Publikum schlichtweg abgelehnt. »Ich hoffe, die Berliner verstehen mein Vorhaben. Aber ich denke, die Stadt ist ein guter Ort dafür.« Kleinlaute Worte für einen Künstler, der seine Ansichten oft mit einer an Militanz grenzenden Kompromisslosigkeit vertritt. Als naiven Weltverbesserer sollte man Herbert jedoch nicht missverstehen, schließlich kalkuliert er auch das Unwägbare und Widersprüchliche immer ein. So hat Herbert im Juni zum ersten Mal seit acht Jahren seinen Nachnamen als Moniker reaktiviert – um unter dieser Flagge »Lieder über die Liebe zu schreiben«. Matthew Herbert lacht. Er ist schließlich auch nur ein Mensch.

MATTHEW HERBERT
THE RECORDING
18. – 24.09. TISCHLEREI, DEUTSCHE OPER BERLIN

POP KULTUR

»Ein echter Künstler will nicht ständig von seiner Tante besucht werden.«

Paul Banks

20 **Blumfeld** 35 **Songtextkritik: Jens Friebe**
»Nackte Angst zieh dich an wir gehen aus« 36 **Interpol** 42 **Cold Specks**
46 **Trümmer** 50 **Wie wir leben wollen N°2**
54 **Mutter** 58 **Spoon** 62 **Vorspiel für Meret Becker** 100 **Kritiken**

Blumfeld

Der Apfelmann ist wieder da!

TEXT: Torsten Groß
FOTOS: Tinka & Frank Dietz

Vor 20 Jahren definierten Blumfeld mit *L'Etat Et Moi* endgültig eine neue deutsche Popsprache. Anlässlich des Jubiläums und ihrer ersten gemeinsamen Tour seit 2007 sprechen die Protagonisten von damals exklusiv in SPEX über die Konzeption des wegweisenden Albums, über die Gefahren nostalgischer Verklärung, die Gründe für das Comeback, das Verhältnis zwischen Blumfeld und SPEX sowie über das künstlerische Selbstverständnis der vielleicht wichtigsten deutschen Band aller Zeiten.

»SPEX war in den Jahren, bevor wir mit *Ich-Maschine* an den Start gingen, so was wie die beste Popband der Bundesrepublik!«

Jochen Distelmeyer

Wenn früher Leute gesagt haben, dass sie dieses oder jenes vor 20 Jahren gemacht hätten, hab ich immer gedacht: Wow, vor 20 Jahren hab ich noch mit Playmobil gespielt. Aber so langsam …
Eike Bohlken: So langsam wird das 'ne Hausnummer!
Jochen Distelmeyer: *(In den Raum kommend)* Wie, deine Tochter spielt noch mit Playmobil?
EB: Nee, es ging darum, dass es merkwürdig wird, wenn man anfängt »früher« zu sagen.

Zumal man sich ja manchmal gar nicht so gut an früher erinnern kann und vieles verzerrt oder nostalgisch verklärt betrachtet wird. Im Gegensatz zu persönlichen Erinnerungen ist ein Album aber zunächst mal ein ganz konkretes Zeugnis, das lässt sich nicht mehr verwischen. Wie war das also jetzt, als ihr euch die ersten Male getroffen habt: Wie konkret war die Erinnerung an *L'Etat Et Moi*? Habt ihr die Platte über die Jahre immer wieder aufgelegt, oder war das ganz weit weg?
JD: Nee, gehört hat man das nicht. Es gab einen ganz interessanten Effekt beim Zusammenspielen, Eike hat das gut formuliert: Der Körper erinnert sich an die Musik.
EB: Die Hände wissen, wo es hingeht, während der Kopf noch überlegt.
JD: Genau. Und da kann man einfach drauf vertrauen. Auf das Wissen des Körpers.

Wie war es denn überhaupt, die Stücke nach all den Jahren noch mal zu hören?
JD: Geil! *(alle lachen)*

Ist es nach so langer Zeit vielleicht sogar fast so, als würde man Musik von jemand anderem hören?
André Rattay: Mit Sicherheit. Uns wurde ziemlich schnell klar, dass wir diese Sachen mit einer gewissen jugendlichen Verve spielen müssen, damit sie überhaupt funktionieren. Und da merkt man dann eben schon, dass 20 Jahre vergangen sind und man das irgendwie wieder mit dem Gefühl von damals aufladen muss.
JD: Bei mir hat sich das allerdings sehr schnell eingestellt. Ich war erstaunt darüber, wie *fresh* das Material ist. Und wie gut die Zeit, in der wir das gemacht haben, in diesen Stücken aufgehoben ist. Mich hat das keine Konzentration gekostet. Das stellte sich so ein und es hatte fast etwas Stärkendes, das zu spielen. Ich dachte: »Oh, das ist ja irre!« Sehr überraschend!

Ich habe eher das Gegenteil festgestellt: Für mich ist die Platte überhaupt nicht in ihrer Zeit gefangen, sondern bis zum heutigen Tage thematisch und musikalisch relevant. Das hat mich vielleicht am meisten überrascht, da ich das Album auch einige Jahre nicht gehört hatte.
JD: Das deckt sich mit den Gefühlen, die ich hatte, während wir die Stücke gespielt haben. Wir waren uns ziemlich schnell einig, dass wir bei den Konzerten nicht nur ein Album aufführen wollen. Also nicht so Sonic-Youth-mäßig *Daydream Nation* von vorne bis hinten in der Originalreihenfolge durchnudeln. Das fanden wir tendenziell öde, weil dadurch dieser Nostalgieeffekt sozusagen von vornherein in Form gegossen worden wäre. Wenn wir das Material aber mit anderen Stücken mischen, ergibt sich ein neuer Eindruck: dass die Musik nämlich tatsächlich ganz aktuell und *fresh* ist. Formalmusikalisch wie inhaltlich. Und deshalb macht das alles gerade auch totalen Bock.

Da klang jetzt schon das zentrale Problem an diesem Projekt durch – sofern es denn eines gibt. Musealisierung und nostalgische Reunion-Veranstaltungen sind gewissermaßen anti-punk. Begibt man sich, bei aller Relevanz des Materials, mit so einer Tour und ohne neues Album nicht automatisch in die Dinosaurier-Rockliga?
JD: Für mich war das so: Ich war die letzten Jahre mit meinem Buch beschäftigt, und irgendwann war es so, dass ich verstärkt Bock hatte, endlich mal wieder Musik zu machen. Dann sprach mich vor einigen Monaten jemand auf er Straße an: Es sei doch das 20. Jubiläum von *L'Etat Et Moi*. Und ich so: »Aha, ach so, äh … Ha«. Ob denn da was geplant sei, wollte er wissen. »Nein, nicht dass ich wüsste!« Komischerweise hat mich Oliver (Frank, Blumfeld-Manager; Anm. d. Red.) zehn Tage später auch darauf angehauen, und das setzte sich dann irgendwie so fort und bekam eine gewisse Eigendynamik. Irgendwann dachte ich dann: Kann man machen, warum eigentlich nicht. Es gab zu der Zeit nichts, was der Sache im Weg gestanden hätte. Und weil ich eben große Lust hatte, Musik zu machen, dachte ich schließlich: So, jetzt haue ich die Jungs mal an und frage, ob sie sich das auch vorstellen könnten. So ist das entstanden.

Hattet ihr immer Kontakt?
JD: Eher sporadisch …

Konntet ihr zwischenmenschlich problemlos an alte Zeiten andocken, oder mussten erst mal Steine aus dem Weg geräumt werden?
JD: Ich fand's sehr erfüllend. Ich war nur kurz in Hamburg, und wir haben uns im Reichshof getroffen. Das war eine sehr interessante Begegnung. *(alle lachen)* Sehr schön, ganz toll! Und das deckt sich dann auch mit den Eindrücken beim Musikmachen: dass sich nämlich eine ganz unmittelbare Vertrautheit sofort eingestellt hat. Obwohl man, wie André eben meinte, jetzt ein bisschen älter und auch woanders ist.
AR: Es ist ja nicht nur das Alter, sondern auch das, was man über die Jahre so mitbekommt und hört. Ich habe immer weiter Musik gemacht, es gab andere Projekte. Und daraus ergeben sich auch neue Erfahrungen und Vorlieben. Gleichzeitig wird mir jedes Mal, wenn ich das Radio anmache, klar, dass mir aktuelle deutsche Sachen total am Arsch vorbeigehen. Nicht zuletzt deshalb hab ich mich diebisch gefreut, als wir die Sachen gespielt haben und sich genau das Gefühl einstellte, das Jochen gerade beschrieben hat. Dass die Sachen zeitlos sind und Qualität haben. Das ist echt gut, was wir da gemacht haben, das ist immer noch ein Statement, und es wird Spaß machen, damit auf Tour zu gehen.
EB: Zur Nostalgiefrage: Es gibt ja oft Sachen, an die man sich positiv erinnert und die man eigentlich mag, die aus heutiger Perspektive aber absolut nicht mehr funktionieren. Bei mir ist das zum Beispiel bei Heaven 17 der Fall. Fand ich immer super, kann ich aber nicht mehr hören, weil das unglaublich nach Achtzigern klingt. Ganz im Gegensatz dazu habe ich aber überhaupt keine Schwierigkeiten, heute immer noch zu dem zu stehen, was wir uns damals überlegt haben. Die Frage ist: Klingt das noch gut? Kann man das noch spielen, oder muss man sich da in irgendeiner Form innerlich verbiegen? Und das ist überhaupt nicht der Fall.
JD: Ich glaube, da muss man auch Chris von Rautenkranz (Produzent von *L'Etat Et Moi*; Anm. d. Red.) erwähnen. Ihm ist es gelungen, uns auf eine Weise aufzunehmen, die uns heute das Gefühl gibt, dass das alles noch total da ist!
AR: Wir haben uns damals im Studio aber auch nie in produktionstechnischen Details verloren, sondern wir hatten schon bei *Ich-Maschine* eine ganz klare Vorstellung davon, welche Dichte das haben sollte und dass zum Beispiel die Stimme so nachrichtensprechermäßig rüberkommen sollte. Auch bei *L'Etat Et Moi* hatten wir eine ganz konkrete Idee den Klang betreffend.

Wenn wir über die Aufnahmen sprechen: Wie konzeptuell und vordefiniert seid ihr das damals angegangen? Wie konkret wurde die Platte vorher skizziert?
JD: Klar, es gab die Songs und 'ne ungefähre Reihenfolge. Ich erinnere das aber nicht als eine konzeptuelle Herangehensweise, sondern wir haben die Stücke einfach so gespielt, wie wir drei in dieser Kombination nun mal klangen. Und Chris von Rautenkranz hat das intuitiv geschnallt und dadurch auch mitgestaltet, darin liegt sein Verdienst.

Die Frage zielte noch auf einen anderen Punkt ab. Das Album hat später diese wahnsinnige Bedeutung für viele bekommen, was natürlich auch dazu führt, dass man sich als Hörer ausführlich mit jedem Detail auseinandersetzt und sich zum Beispiel fragt, was der Hubschrauber am Anfang soll. Warum ist der da, was haben sie sich dabei gedacht? Was wollen sie uns damit eventuell sagen?
JD: Ich weiß auch nicht mehr genau, was der Hubschrauber sollte. Möglicherweise hatte es etwas mit *Apocalypse Now* oder Stockhausen zu tun.
EB: Nach meiner Erinnerung gab es tatsächlich eine ganz konkrete Verbindung zu *Short Cuts*, dem Robert-Altman-Film.
JD: Ach ja, wo dann immer die Hubschrauber so rumfliegen. Komischer Hybrid.

bei Lesern und der Redaktion und taucht bis heute in jeder Liste der wichtigsten deutschsprachigen Platten auf, mit dem Begriff Hamburger Schule wurde ein Label für euch und andere gefunden.
EB: Damit geht's los: Hamburger Schule, gab's das überhaupt? Und wenn ja: Was soll das sein? Ich weiß es eigentlich bis heute nicht.

Im Wesentlichen ging es wohl um die gemeinsame Herkunft all dieser Bands und eine gewisse Geistesverwandtschaft bei den Themen. Im Mittelpunkt der Rezeption standen vor allem die Inhalte, die Musik ist für meine Begriffe vielleicht ein bisschen zu kurz gekommen. Für mich waren die frühen Blumfeld-Platten nicht zuletzt eine Auseinandersetzung mit der Musik von Bands wie Sonic Youth oder Pavement aus deutscher Perspektive – und das hatte vorher ja auch noch keiner geschafft. Habt ihr euch da bisweilen falsch bewertet gefühlt?
EB: Nun ja, aufmerksamkeitstechnisch konnten wir uns nun wahrlich nicht beschweren. Und dass wir als Textband bewertet wurden, war auch nicht so abwegig.
JD: Vollkommen unverständlich. *(alle lachen)*
EB: Ungeachtet dessen haben wir uns damals schon ein bisschen geärgert, dass so wenig über die Musik geschrieben wurde. Insofern war es eine tolle Erfahrung, mit Pavement in England auf Tour zu gehen und festzustellen, dass das dort auch sehr gut aufgenommen

»Bowie leidet unter einer Art Bob-Dylan-Komplex, einem recht gängigen Missverständnis von Dylan.«

Jochen Distelmeyer

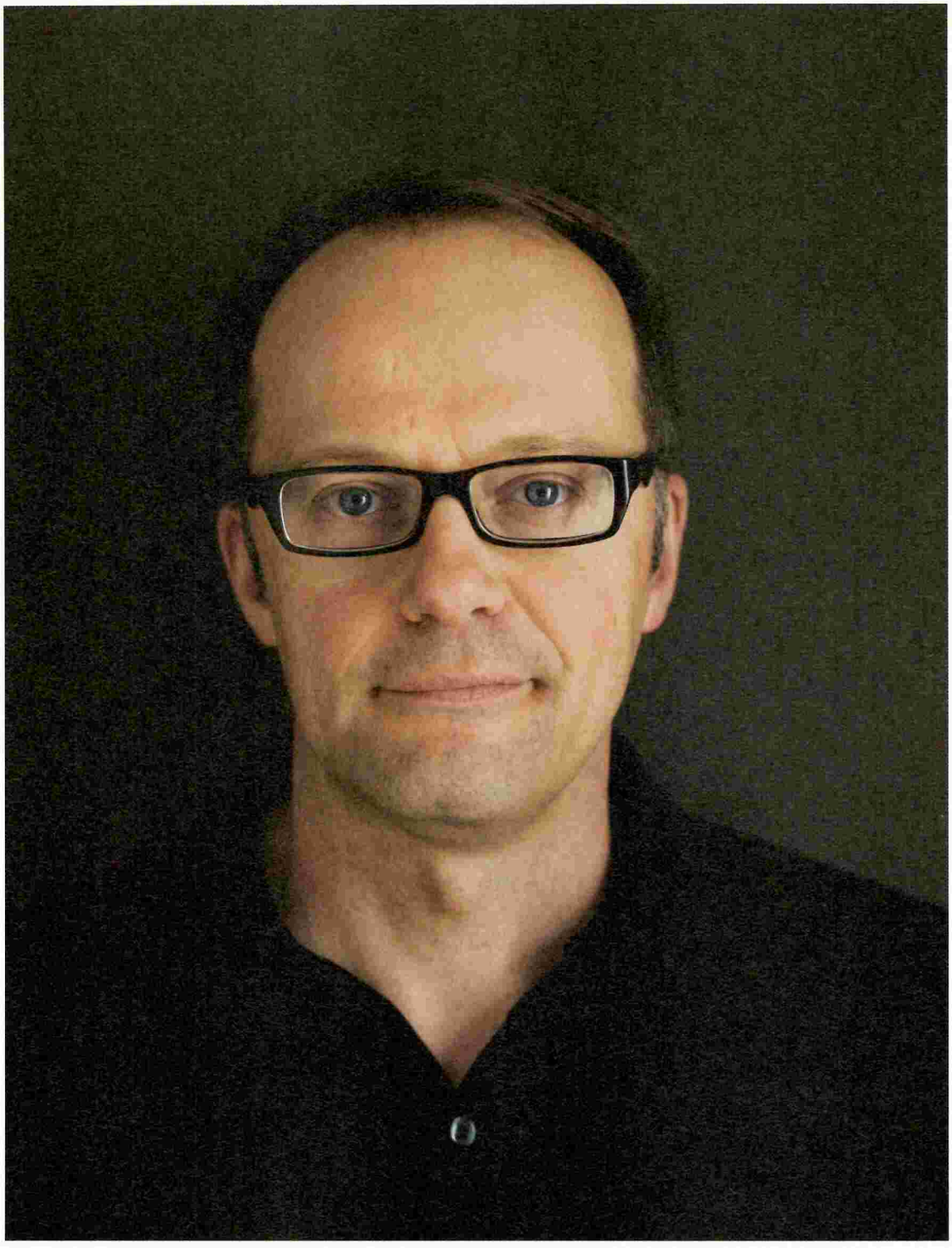
Eine ganz wichtige Ebene ist die Sprache der frühen Blumfeld-Lieder, die muss man ja auch erst mal entwickeln. Die englischen Sentenzen, das romantische Element, die direkte, persönliche Ansprache, das Diskursive, aber auch und vor allem diese absolute Präzision und Beobachtungsgabe. Was waren die Gedanken, Erwägungen und wichtigen Einflüsse für die Texte der frühen Blumfeld-Sachen, wo kam das her?
JD: Also direkte Erwägungen gab es keine. Einflüsse natürlich viele. Alles, was ich bis dahin gehört hatte. Punkrock, viel HipHop, klassisches Songwriting, Pop.

»Draußen auf Kaution«, der erste Song auf *L'Etat Et Moi*, ist im Prinzip ein inhaltlicher Bruch mit der Sprache von *Ich-Maschine* und weist schon auf den Stil der späteren Blumfeld-Texte hin. War das ein bewusster Schritt?
JD: Bewusst nicht. Das war einfach der Flow. Hin zu einer noch direkteren Art zu erzählen. Durch die Reaktionen auf *Ich-Maschine* und die Shows, die wir gespielt haben, hab ich mich natürlich auch bestärkt gefühlt, das weiter zu verfolgen.

Ganz allgemein: Hast du noch im Kopf, was du damals mit *L'Etat Et Moi* sagen wolltest?
JD: Muss ich nicht, ist zum Glück alles auf der Platte. Der Einzelne und die Gesellschaft. Liebe und Politik. So was halt.

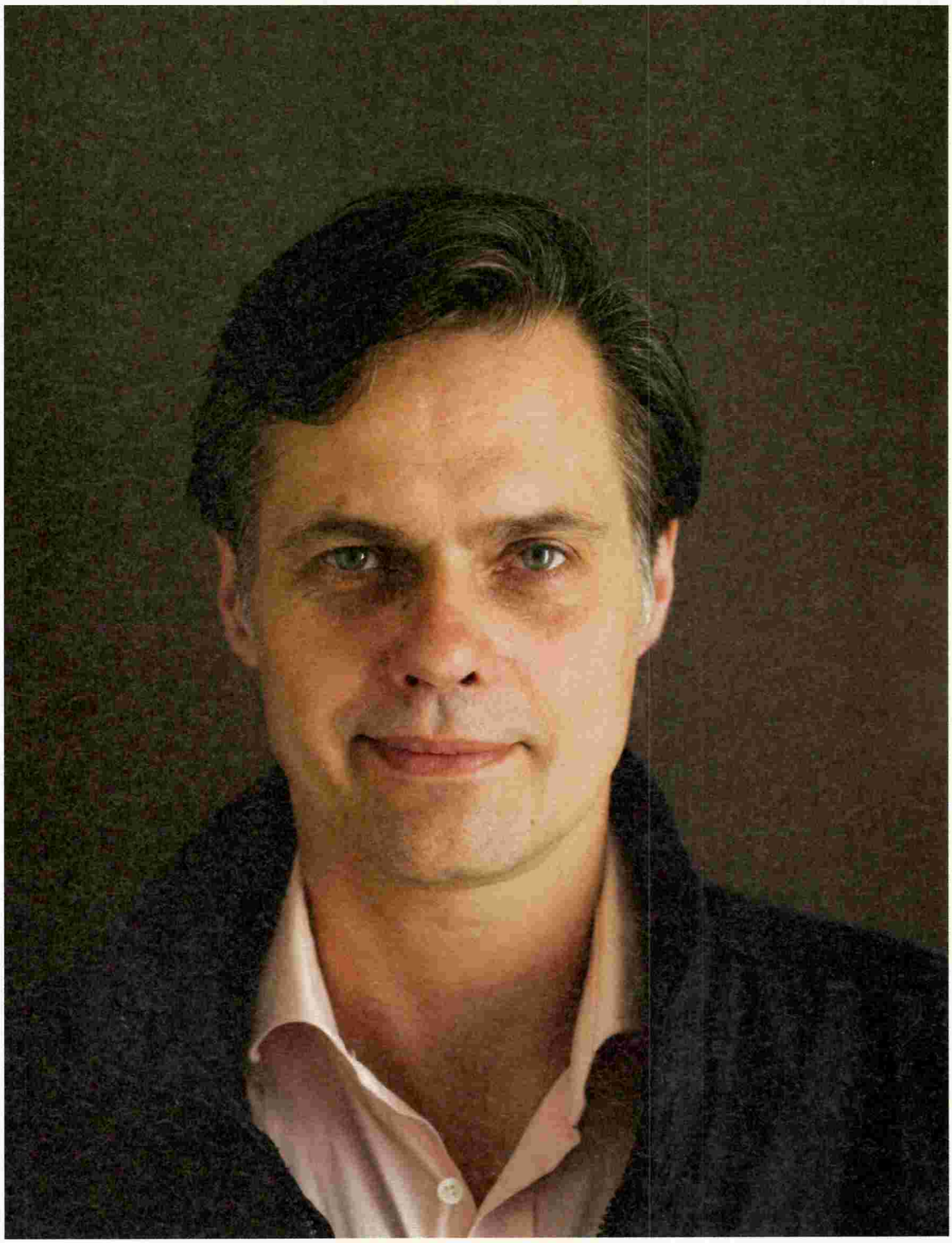
Jedenfalls hat *L'Etat Et Moi* dann dieses gewaltige Eigenleben entwickelt, wurde unter anderem das SPEX-Album des Jahres wurde. Das hat uns bestätigt in unserer Meinung, dass die Musik sehr hochwertig und gut ist.
JD: Ich glaube, es gab zuerst gar keine richtigen Parameter oder Kriterien für das, was wir gemacht haben. Das hat sich erst entwickelt. Punkrock und NDW waren ewig vorbei, von einigen wenigen Alben, die man gut fand, mal abgesehen, gab es für diese Art von Popmusik weder eine Sprache noch ein Verständnis. Und mit dem, was dann Hamburger Schule genannt worden ist, haben sich Kategorien, Begriffe und Ohren für diese Art von Musik entwickelt.

Was waren dann für euch Bezugspunkte, was hat auf dem Weg zu dieser Musik Orientierung geboten? Vermutlich ja schon: Fehlfarben, die Scherben, solche Sachen.
AR: Klar, das hat man früher alles gehört. Wenn man aufwächst und so seine Hot Spots hat, also irgendwelche Bands gut findet, ist es einem egal, ob die Englisch, Portugiesisch oder Deutsch singen, das spricht einfach zu einem. Und aus diesem Gefühl heraus haben wir im Prinzip auch die Musik selbst gemacht: Es ging darum, das, was wir erlebt haben, in der Musik zu reproduzieren, die Songs mit unseren Gedanken und Erlebnissen aufzuladen.
EB: Ich finde, das fällt manchmal auch ziemlich auseinander: Peter Hook ist einer meiner Lieblingsbassisten, und ich mag New Order unglaublich gerne. Textlich geben die aber überwiegend ziemlichen Unsinn von sich, da darf man nicht so genau zuhören. Und dann gibt es andere Bands, die inhaltlich *und* vom Sound her wichtig sind: Sonic Youth, The Fall. Dass beide Ebenen zusammenkommen, ist meiner Meinung nach nur ganz selten der Fall.



»Ich hatte und habe die Befürchtung, in der Popmusik in so ein unappetitliches Berufsjugendlichentum abzurutschen.«

Eike Bohlken



»Das, was später Hamburger Schule genannt wurde, ist entstanden, indem Leute miteinander gesprochen und einander geholfen haben.«

André Rattay

Unbestritten sind die Texte ein enorm wichtiger Teil eurer Innovationsleistung. Dennoch habe ich es persönlich oft so empfunden, dass die Rezeption sehr entkoppelt von der Körperlichkeit und dem Gefühl stattfand, das meiner Ansicht nach sowohl in der Musik als auch in den Texten zu finden ist. Ich hab die Texte immer auch als eine Art von Soul empfunden, Liebe ist ja zum Beispiel ein ganz wichtiges Thema. Wie steht ihr vor diesem Hintergrund der damaligen Rezeption von *L'Etat Et Moi* gegenüber? Da gab's ja teilweise sehr abenteuerliche Deutungen, vieles wirkt aus heutiger Sicht einigermaßen verquast, auch in SPEX.

AR: Rezeption und Interpretation kann man sowieso nicht steuern. Man stellt zur Verfügung, was man macht, und was darüber geschrieben wird, ist dann bestenfalls … sehr interessant. *(lacht)*

JD: Wir bewegen uns die ganze Zeit in so einem anekdotisch-nostalgischen Feld. Ich merke gerade, dass es sich ganz anders anfühlt, darüber zu reden, als es tatsächlich zu machen. Wenn ich an einige Kritiken von damals denke, kann ich nur sagen, dass ich dankbar bin, für diese Erklärungsversuche, auch journalistisch zu einer eigenen Sprache zu finden. Denn das sind sie letztendlich gewesen: Versuche, einen Ausdruck der Körperlichkeit und der Empfindungen zu entwickeln, die man hat, wenn man den Shit hört. SPEX war in den Jahren, bevor wir mit *Ich-Maschine* an den Start gingen, so was wie die beste Popband der Bundesrepublik! Es gab Starfiguren und coole Typen und Leute, bei denen man dachte, die haben's echt drauf. Das hat auch etwas damit zu tun, dass es in der Bundesrepublik eigentlich keine selbstbewusste, von mir aus ikonische Popkultur gab. Brauchte es damals aber auch nicht. Weil es jeden Monat diese Zeitung mit den coolsten Covern gab: »Ah, jetzt ist auf einmal Hardcore, eben war noch ABC, abgefahren!« Das hat sich dann geändert, mit dem Auftauchen dieser Band und der Platte und dem, was dann nicht nur in Hamburg musikalisch passiert ist. Ich würde sagen, dass zum Beispiel auch die Besprechung von Diedrich (Diederichsen; Anm. d. Red.) unserer Single »Ghettowelt« mit dazu beigetragen hat. Ich hab mich da auf eine diffuse Art erkannt gefühlt – und klar hat mich das beflügelt. Auch wenn es natürlich wir waren, die diese Musik gemacht haben. Aber es hat wie gesagt einen Anteil daran.

Gab es also durchaus eine Form von gegenseitiger Befruchtung zwischen der damaligen SPEX und euch?

JD: Das würde zu weit gehen. Gegenseitige Anerkennung, das auf jeden Fall.

EB: Ich glaube, das gilt vor allem für dich, Jochen. Ich hab zu dem Zeitpunkt gar nicht so viele Musikzeitschriften gelesen, für mich war Musikmachen immer eine rein intuitive Sache. Wir haben natürlich auch mal über Dinge diskutiert, aber du warst da noch mal anders drin als wir.

JD: Klar, Musikmachen ist natürlich grundsätzlich 'ne intuitive Sache. Ich nehme hier lediglich Bezug auf die Rezeption. Man kann sich aus heutiger Sicht relativ schnell über solche Texte lustig machen, wie sie bisweilen geschrieben wurden. Aber ich empfinde diese unsicheren Versuche, das, was wir gemacht haben, zu beschreiben, als schön und erkenne die Bemühung. Man ist zu schnell bei der Hand, das als pseudointellektuell zu denunzieren. Ich sehe jenseits der Rhetorik, die angeschlagen wurde, wie gesagt einen ganz anderen Versuch.

André, du hast vorhin gesagt, dass du wenig deutschsprachige Musik hörst und dich von den meisten Sachen nicht so angesprochen fühlst. Es gibt aber – insbesondere in den vergangenen Jahren – eine ganze Reihe von Bands, die sich mehr oder weniger deutlich insbesondere auf die frühen Blumfeld-Sachen beziehen. Leute wie Ja, Panik, Trümmer, Messer, Die Nerven und einige andere. Bekommt ihr das mit und vor allem: Findet ihr euch da irgendwie wieder?

AR: Trümmer ist mir vom Namen her ein Begriff, ansonsten kenne ich das alles nicht so.

EB: Ich muss da komplett passen.

JD: *(Nickt verneinend)*

AR: Das Interessante an dem, was Jochen eben meinte, ist, dass durch SPEX und unser Auftauchen damals ein emanzipatorischer Prozess losgetreten worden ist. Das hat sich dann unter anderem auch im deutschen HipHop gespiegelt. Über die Beginner und Fünf Sterne deluxe kam ein bestimmter Humor in die Sprache, das war toll.

Auch wenn der Begriff Hamburger Schule eher eine diffuse gemeinsame Geisteshaltung meint und es in anderen Städten zum Beispiel Mutter, Tom Liwa und Tilman Rossmy gab, war die Stadt auch geografisch ein wichtiges Zentrum für diese Entwicklungen. Es gab genreübergreifende Bestrebungen, die einem ähnlichen Duktus folgten und vergleichbare Anliegen hatten.

AR: Wenn man das historisch betrachtet, muss man aber auch zum Beispiel Stuttgart nennen. Und Die Toten Hosen in Düsseldorf und Die Ärzte in Berlin kochten ebenfalls ihr Süppchen und haben über viele Jahre unbeirrt ihr persönliches Ding durchgezogen. Auch wenn das wieder was ganz anderes war.

EB: Natürlich hat sich das trotzdem in Hamburg konzentriert. Das wirklich Neue daran war, dass wir verschiedene Musikrichtungen zusammengebracht haben. Bandintern und übergreifend, was vor allem durch die ganzen persönlichen Verflechtungen zustande kam. André und ich kommen ja eher aus dem Punk. Ich weiß nicht, wo du dich verortest, Jochen, aber ich würde sagen: vielleicht so Singer-Songwriter?

JD: Nö … Also dieses Punk-Ding war schon die Schnittmenge von dem, was wir gemacht haben. Ich bin vielleicht nicht ganz so sehr in diese Hardcore-Dinger reingegangen, den Teil hab ich nur peripher gestreift.

EB: Jedenfalls wollte ich darauf hinaus, dass damals die verschiedenen Bands schlicht und ergreifend miteinander geredet haben, auch wenn sie einen unterschiedlichen Background hatten. Aus den Achtzigern und der Punk-Szene war ich gewohnt, dass man sich kritisch beäugt hat, Neid spielte eine Rolle. Aber in den Neunzigern gab es gemeinsame Auftritte, Diskussionen darüber, was es bedeutet, Platten aufzunehmen, Interviews zu geben und so weiter. Was das mit einem macht.

AR: Das lag auch daran, dass in dem Gebäude, in dem wir unseren Übungsraum hatten, noch zahlreiche andere Leute geprobt haben. Es gab dort eine enorme musikalische Bandbreite, und daraus hat sich ergeben, dass man nicht mehr eifersüchtig war, wenn die andere Band zufällig 30 Leute beim Konzert hatte und man selbst nur 20. Stattdessen begannen wir, Sachen gemeinsam zu organisieren, wie etwa die Werkschau in der Werkstatt 3 und so was. Wo man dann dachte, okay, wenn vier Bands mit unterschiedlichem Background zusammen was machen, kriegen wir die Hütte voll und kommen ohne Verluste aus der Sache raus. Damit ging das alles los. Der Begriff Hamburger Schule war die Klammer von außen. Aber entstanden ist das schlicht und ergreifend, indem Leute miteinander gesprochen und einander geholfen haben.

Eike, du hast während dieser Zeit weiter studiert und die Band schließlich verlassen, wie kam es dazu?

EB: Während wir *L'Etat Et Moi* aufnahmen, hab ich die letzten Prüfungen absolviert und mein Examen gemacht. Das ging auch irgendwie immer noch, ich fand es super, dass ich beides haben konnte.

Aber es war dir wichtig, das parallel zu verfolgen?
EB: Absolut. Ich habe Literaturwissenschaften und Philosophie studiert, zwei Fächer, die mich total interessieren, da hätte ich nicht von lassen wollen. Lange Zeit hat das auch super parallel funktioniert, ich hatte das Beste aus beiden Welten. Irgendwann bekam ich allerdings das Gefühl, das nicht mehr professionell vereinbaren zu können. Zu dem Zeitpunkt wollte ich meine Doktorarbeit schreiben. Das war zur Hochphase der Internationalisierung von Blumfeld und ich habe gemerkt, dass es langsam schwierig wurde.
JD: Da kamen wir gerade aus Paris zurück. Du saßt hinten und hast dich nach vorne gebeugt, um uns »was zu sagen«.
EB: Genau. Weil ich das Gefühl hatte, die Jungs wollen sogar eher noch mehr touren als weniger …
JD: Unbedingt!
EB: Und da wurde mir klar, dass ich das nicht mehr zusammen auf die Reihe kriege. Schweren Herzens habe ich mich für die Wissenschaft entschieden und den anderen das an diesem Tag mitgeteilt.
JD: Dadurch sind wir dann noch stumpfer geworden. Die intellektuelle Kernkompetenz hat gefehlt. *(lacht)*

Wie habt ihr anderen den Moment von Eikes Ausstieg erlebt? Immerhin hat es danach sechs Jahre gedauert, bis mit *Old Nobody* ein weiteres und völlig anderes Blumfeld-Album erschien.
AR: Ich fand es sehr schade, dass Eike ausgestiegen ist. Das war eben genau in dieser Phase, als es am Köcheln war und man sich sehr gut vorstellen konnte, dass man so Fahrendes-Volk-mäßig mit seinem Zirkuswagen rumtingelt.

Dann jetzt mal Gegenwart. Ich muss die Frage natürlich stellen: Gibt es Pläne über die Tour hinaus? Du hast nach dem Ende der letzten Blumfeld-Besetzung gesagt, dass die Band künstlerisch auserzählt sei, Jochen.
JD: War sie auch. Ich finde die Situation jetzt gerade total angenehm und genieße es, mit den anderen zusammenzuspielen. Aber es gibt keine Pläne. Wir schließen weder etwas aus, noch grenzen wir von vornherein irgendwas ein. Alles ist möglich. Jetzt gehen wir erst mal auf Tour.

Interessant ist ja: Als ihr aufgehört habt, war gerade Fußball-WM, und dann gab es zum Abschluss diese Box mit dem neuen Bonustrack »Deutschland der Deutschen«. Ein WM-Song, der kritisch diese ganze Schland-Euphorie, das Fahnenschwenken und den angeblich positiven Nationalismus, über den damals bei der WM in Deutschland geredet wurde, thematisiert. Während wir hier reden, ist nicht nur wieder WM, sondern es gibt europaweit eine Renaissance nationalistischen Gedankenguts und zahlreiche andere problematische Entwicklungen. Was fehlt, und darüber hatten wir in SPEX gerade einen inhaltlichen Schwerpunkt, ist irgendeine Form von Opposition, auch und gerade in der Popkultur. Anders gesagt: Ihr fehlt! Weil keiner so richtig eure Rolle eingenommen hat. Jochen, führen die von mir genannten Entwicklungen eventuell dazu, dass du bisweilen denkst: Da müsste man jetzt mal wieder ein paar Blumfeld-Songs zu schreiben?
JD: Ja, »Deutschland der Deutschen« war damals unser WM-Song. Hat sich aber leider nicht durchgesetzt. *(lacht)* Aber nein, vieles

»Wir sind Gaukler. Fahrendes Volk. Wir stellen uns auf irgendwelche Marktplätze und singen.«

Jochen Distelmeyer

JD: Es gab auf jeden Fall eine gewisse Zäsur. Ich hatte aber schon vorher geplant, für die nächste Platte weiterzugehen, was das Songwriting und den Sound betrifft. *Ich-Maschine* und *L'Etat Et Moi*, das habe ich ja damals auch öfter gesagt, waren für mich eher HipHop-inspirierte Platten. Für *Old Nobody* wollte ich knapper werden, genauer. Mich hat der Schritt von einer fast chorischen Mehrstimmigkeit zu eher Blues-artigen Texten interessiert. Von Gospel zu Blues. Mit Melodien. Dafür die richtige Form zu finden und gleichzeitig zu gucken, wie man die Band quasi neu formiert, und zwar so, dass sich das für uns auch weiterhin wie ein verbindliches Bandgefüge anfühlte, hat dann zu *Old Nobody* geführt.
EB: Zwischen *Ich-Maschine* und *Etat* lagen ja auch schon drei Jahre oder so …
JD: Echt? Irre!
EB: Schon, da kamen halt noch die Singles zwischendurch. Das war mir aber damals auch wichtig: nicht jedes Jahr eine Platte zu machen, sondern dann, wenn man das Gefühl hat, dass man die Songs dafür hat.
JD: Ihr seid die ganze Zeit … Keine Ahnung, Daten werden da genannt und Orte …
AR: Du warst auch dabei!
JD: Ja, das habe ich mich gerade gefragt: Wo ich da wohl war? von dem, was derzeit gesellschaftlich virulent ist, ist ja auf den Platten bereits angesprochen worden. Insofern gibt es die Songs ja schon. Ich muss mich nicht noch einmal zu diesen Themen äußern. Und wenn doch, mache ich es halt. Ob es von Blumfeld insgesamt noch mal was gibt, wird man entscheiden, wenn wir wissen, wie sich das auf den Konzerten für alle, auch das Publikum, einstellt und anfühlt.

Von außen betrachtet würde ich jetzt behaupten, dass der wirtschaftliche und kommerzielle Aspekt bei Blumfeld hinter der Bedeutungs- und Relevanzebene zurückgeblieben ist. Hat euch das bisweilen geärgert?
JD: Die Frage habe ich jetzt nicht verstanden.
AR: Er spielt auf deine Villa im Tessin an. *(lacht)*

Einfacher: Wie gut konntet oder könnt ihr von der Musik leben?
JD: Die Frage habe ich das letzte Mal mit 20 gehört.
EB: Ich war ja damals noch Student und bin super klargekommen. Ich habe mich eher gefragt, ob ich mir vorstellen kann, das noch mit 40, 50 oder 60 zu machen.
AR: Offensichtlich ja schon. *(lacht)*
EB: Ich hatte und habe trotzdem die Befürchtung, in der Popmusik in so ein unappetitliches Berufsjugendlichentum abzurutschen.

Intellektuell abgefederter Weltschmerz - Edo Reents über *L'Etat Et Moi*

Es war im August 1999 auf dem damals noch neuen Halderner Popfestival, als Jochen Distelmeyer den Leuten zeigte, was Dickfelligkeit ist. Er kam mit seinen Blumfeld-Kollegen auf die Bühne, und sofort gab es »Distelmeyer, du Arschloch!«- und andere wenig erfreuliche Rufe. Distelmeyer aber fing in aller Gemütlichkeit an zu plaudern: Er komme gerade von der Silberhochzeitsfeier von Onkel und Tante in Bochum, die sei sehr schön gewesen, tja, und jetzt stehe er eben hier in Haldern auf der Bühne, schon verrückt, dieses Leben. Das sollte der Rädelsführer des deutschen Diskurs-Pop sein? Oder war das jetzt etwa auch schon wieder Ironie, und Distelmeyer war gar nicht in Bochum gewesen?

Das war immer das Problem mit Jochen Distelmeyer und den Blumfeld-Platten: Man wusste nie, wie es gemeint war. Das Problem, das dahinterstand, war noch größer, grundsätzlicher, es wurde nur meistens übersehen: Man brauchte es auch nie zu wissen, und von Distelmeyer erfuhr man es ohnehin nicht. Was hat man ihn nicht ausgefragt nach seinen Texten, vor allem, als das Werk sich zu runden begann, danach, ob nach der geradezu militant linken, kritischen Phase der ersten beiden Platten die dritte nicht doch eine Flucht ins Affirmativ-Liedhafte und die sechste vollends ein Rückzug ins Naturidyll seien. Distelmeyer verscheuchte die auf ihn einprasselnden Deutungen wie lästige Fliegen.

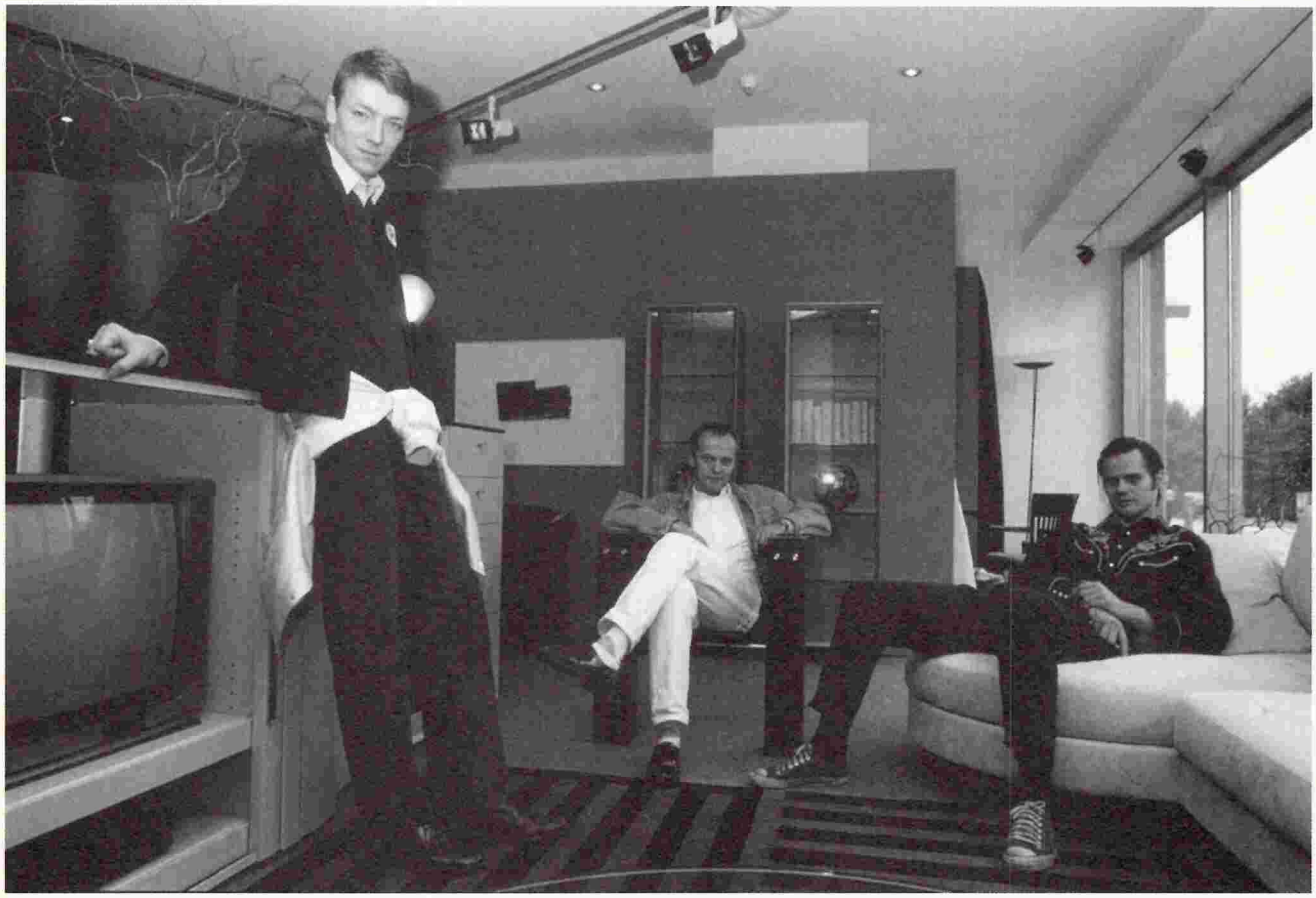
Worum ging es ihm aber? Wenn man seinem lyrischen Ich ausnahmsweise einmal trauen will, wird man sagen können: um das, worum es jedem, auch dem schlauesten Popmusiker, eben so geht - um Rock'n'Roll. Im Titelsong der zweiten, vor 20 Jahren erschienenen Blumfeld-Platte *L'Etat Et Moi* ist das entsprechende Bekenntnis an unauffälliger Stelle eingeflochten, man überhört es leicht inmitten der mit Subjektphilosophie, Impressionismus und Schlager gekonnt jonglierenden Lyrik: »Rock'n'Roll hat meinem Leben / Einen neuen Sinn gegeben«. Das Albumcover, das sich mit der Glitzeranzug-Großspurigkeit an eine Elvis-Presley-Platte anlehnt (*50,000,000 Elvis Fans Can't Be Wrong*), und zwar wohl nicht nur ironisch, deutet ebenfalls darauf hin. Trotz dieses oberflächlichen, für sich genommen noch wenig originellen Rock'n'Roll-Habitus war *L'Etat Et Moi* auch lyrisch eine wegweisende Platte, für die deutschsprachige Popmusik allemal. Schon die Sprechgedichte, die in ihrer Überlänge fast an den von Distelmeyer geschätzten Bob Dylan erinnern und sich zuweilen auch noch gefällig reimen, markierten den Stellenwert, den Blumfeld dem, was sie singen, beimessen. Es sind durchweg für vielerlei Deutungen offene Verlautbarungen in eigener (Distelmeyers) Sache, selbstbewusst vorgetragen, vielleicht sogar ein wenig arrogant; aber ohne diese Pose hätte Distelmeyer wahrscheinlich nicht so viel Gehör gefunden.

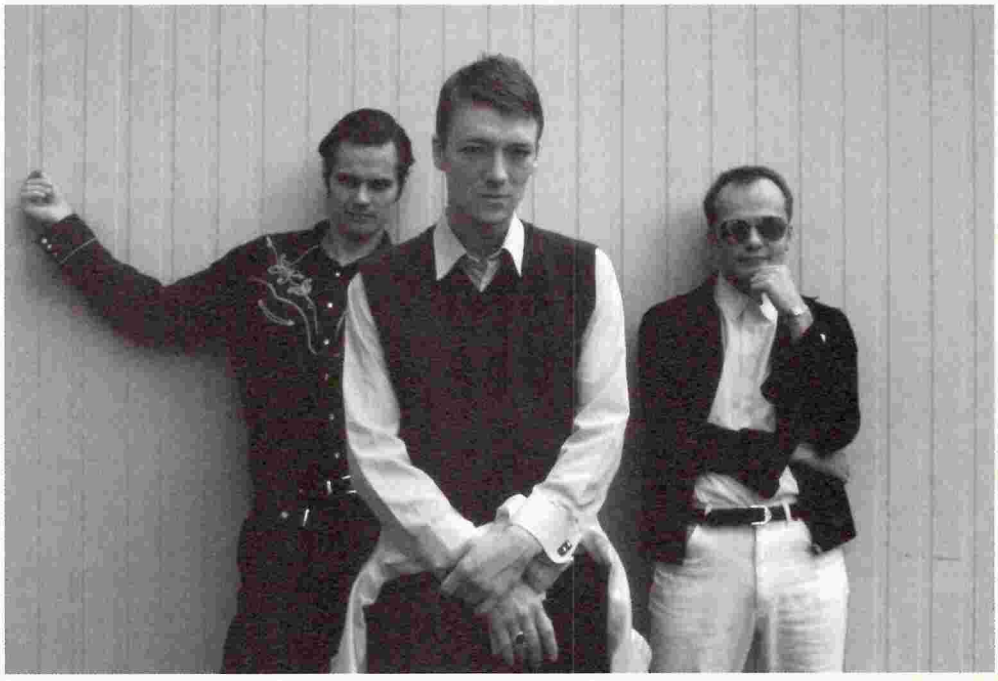
Noch knapp vor Tocotronic (»Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein«) nahmen Blumfeld den seit Dylan, ja, eigentlich schon seit James Dean virulenten Sprachrohr-einer-ganzen-Generation-Blödsinn aufs Korn, machten sich über ihre Mittzwanziger-Befindlichkeit aber trotzdem ihre anschlussfähigen, nur eben nicht vereinnahmenden oder sich anbiedernden Gedanken. Das funktioniert nach 20 Jahren noch genauso gut wie am ersten Tag, wenn nicht besser, weil sich die Verstörung, die damals neben der begreiflichen Zustimmung auch damit verbunden war, inzwischen gelegt haben dürfte. Heute weiß man, wie es ist, einen Künstler auch im eigenen Land zu haben, der seinen Hörern vormacht, dass auch der Popsong ein gewichtiges Statement sein kann, ohne plakativ zu sein, sondern Vorgänge wie Denken oder Identitätssuche prinzipiell offen lässt. Allein ein Lied wie »Ich - wie es wirklich war« könnte die Lektüre von Ernst Mach (»Das Ich ist unrettbar«) oder Martin Buber (»Ich und Du«) ganz seriös ersetzen.

Muss eine Popplatte so etwas können? Absolut nicht. Aber wenn sie es kann - und im Prinzip können alle sechs Blumfeld-Platten Bücher ersetzen -, dann hat das nichts mit Wichtigtuerei zu tun. Wieso soll einer, der viel gelesen hat, das nicht auch in seinen Liedern verarbeiten? Was Distelmeyer vor allem auf *L'Etat Et Moi* von sich gab, war intellektuell gut abgefederter Weltschmerz, der, im Gegensatz zu vielen anderen Produkten, nicht schon gleich nach seiner Überwindung trachtete, sondern sich zunächst einmal Mühe gab, sich verständlich, aber anspruchsvoll auszudrücken. Erst wenn die Verhältnisse geklärt waren, wurde überlegt, wie sie zu verändern wären.

Der Staat und ich: Mit großzügiger Geste, die anspielungsweise bis zum französischen Absolutismus ausholt, präsentiert Distelmeyer hier ein Denken und Fühlen, das vor allem eines ist: mit den herrschenden Verhältnissen und dem, was so darüber geredet wird, nicht einverstanden. Das hat mit »Geschmack« wenig zu tun, aber viel mit Präzision einerseits und Ambivalenz andererseits. In einem an Veränderung nicht nur glaubenden, sondern, zu Gunsten der Unterprivilegierten, darauf bestehenden Sinne, waren Blumfeld immer eine ausgesprochen linke Band. Ihre Entwicklung, die auf *L'Etat Et Moi* erstmals einen Sprung machte, verlief kurz und heftig, und schon dass sie so wenig Platten gemacht haben, gibt jeder einzelnen von ihnen Reiz und Wert. War auf dem Debüt *Ich-Maschine* (1992), das sofort als etwas Neuartiges erkannt wurde, die mittelharte Gitarrenschepperei zwar mit ambitionierten, aber noch etwas sprunghaften Gedanken unterlegt, so hatte *L'Etat Et Moi* die nötige Durchschlagskraft und Entschlossenheit, die man braucht, um eine Szene wirklich zu verändern. Das taten Blumfeld mit diesem Album zweifellos. Mit ihm schlugen sie das längst öde gewordene Kapitel »kritischer Rocksong« wieder wuchtig auf und bewiesen, dass Kritik jenseits platter, selbstzufriedener Parolen, wie man sie bis dahin in deutschem Liedgut oft ausmachte, auch eine Form von, ja, Lebenshilfe sein kann.

Es stellt sich die Frage, ob man den Aufwand, den man damals mit der Blumfeld-Exegese trieb, heute noch einmal leisten würde; wahrscheinlich nicht. Es ist nicht mehr so üblich, sich geduldig und unvoreingenommen auf anspruchsvolle Texte einzulassen. Jochen Distelmeyer muss das irgendwann gespürt haben und zog die Konsequenzen: »Ich war dabei / Eine Art von Verschwinden / Die den Text bezwingt / Zu erfinden«, heißt es in dem Lied »Ich - wie es wirklich war«.

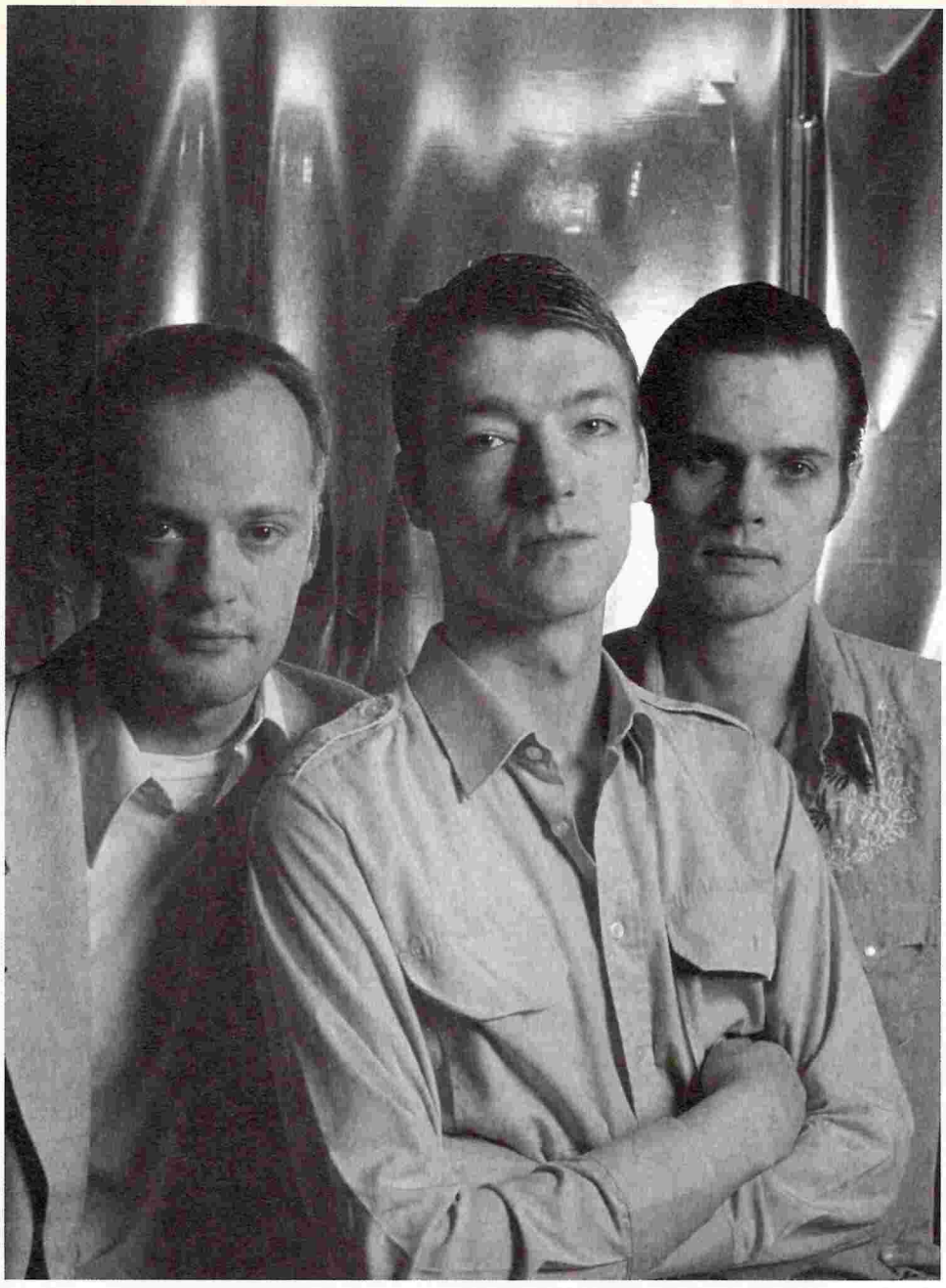




Probesitzen in der Jet-Set-Welt und posen, bis der goldene Vorhang fällt – Blumfeld im Einkaufszentrum Hamburger Straße (links oben) und in ihrem Hamburger Proberaum (rechte und folgende Seite) im August 1994 (Fotos des SPEX-Titel-Shootings von Oliver Schultz-Berndt)

»Ohne Authentizität keine Täuschung. Kein Zauber.«

Jochen Distelmeyer



»Die Gründung von Unternehmen überlasse ich gern anderen. Das ist eine Frage des Talents.«

Jochen Distelmeyer

Blumfeld sind nicht unbedingt im klassischen Sinne Genremusik, wie das zum Beispiel die Stones oder irgendwelche alten Blueser oder Jazzer sind. Ob man mit dieser Form von Musik, die wir machen, auch so unproblematisch altern kann, da bin ich mir nicht so sicher. Das wird man ja jetzt bei den Konzerten sehen.

Gab es überhaupt mal den Wunsch, den ganz großen Durchbruch zu schaffen, um wirtschaftlich unabhängiger zu werden?

AR: Sicherlich gibt es solche Überlegungen auch mal. Dass man sich durchsetzt und so groß wird wie die Stones oder so ...

JD: Was sind das denn hier die ganze Zeit für Namen? Ich glaube, ich muss mir das doch noch mal überlegen. *(lacht)*

AR: Ich spreche da ganz klar von der Idee, dass man als Band immer wieder Platten machen und davon leben kann. Das konnten wir ja eine ganze Weile, aber wenn man jetzt von so einem jugendlichen Traum ausgeht, wo Bands dann irgendwann zum Wirtschaftsunternehmen werden und es egal ist, ob sie 20 Flops produzieren, weil sie trotzdem immer weitermachen können, das hat sich bei uns ja nicht eingestellt.

JD: Das war auch nie die Idee. Ich sehe das eigentlich so: Wir sind Gaukler. Fahrendes Volk. Wir stellen uns auf irgendwelche Marktplätze und singen. Das ist das, wo wir herkommen. Unser Adel, wenn man so will. Unsere Arbeit. Ehrliche Arbeit. Die Gründung von Unternehmen überlasse ich gern anderen. Das ist eine Frage des Talents.

Eine gewisse Form von wirtschaftlicher Unabhängigkeit schafft durchaus auch Freiräume für die Kunst.

JD: Wenn Du damit meinst, dass man von irgendwas leben muss, klar. Aber das ist doch banal.

AR: Wir haben immer wieder erlebt, dass Bands, mit denen wir auf Tour waren, wie Dirty Three oder Pavement, gar nicht unbedingt viel mehr Platten verkauft haben als wir – aber die konnten eben

Alles und jeder stand zur Debatte - Kristof Schreuf über die Rezeption der frühen Blumfeld in der Hamburger Szene

Als *L'Etat Et Moi* erschien, liefen Musiker durch Hamburger Kneipen und schrien: »Das kann man doch nicht machen!« Damit wollten sie ausdrücken, dass Jochen Distelmeyers Texte das Format Popsong angeblich mit zu viel Anspruch und zu viel Redegewandtheit belasteten. Sie taten, als gäbe es fürs Liederschreiben Gesetze, und Blumfeld hätten sie gebrochen. Der beleidigte Vorwurf stand zwar auch schon im Raum, als das erste Album *Ich-Maschine* herauskam. Aber dieses Debüt ließ sich möglicherweise kleiner machen, indem sie es einfach ausdauernd belächelten. Doch bei *L'Etat Et Moi* führten sie sich auf, als würde die Könnerschaft von Blumfeld ihre Arbeitsplätze kosten.

Als das nichts brachte, wurden sie befangen. Sie sahen schließlich ein, dass da eine richtig, richtig tolle Platte durch die Bars und Wohnungen und Köpfe schwebte. Jetzt berührte es sie peinlich, dass etwas so Großartiges passierte. Der eine begann dann, Faxen zu machen, wie etwa die Band Hrubesch Youth, die ein Lied mit dem Titel »Ich wär' so gerne Distelmeyer, aber Bernds Gitarre ist kaputt (Mach den Jochen mal weg)« schrieb. Ein anderer trat in offene Gegnerschaft, wie noch Jahrzehnte später der Sänger Farin Urlaub. Ein Dritter klagte über die Grenzen seines Ruhms: »Ich kann veröffentlichen, was ich will, Blumfeld stehen immer im Weg wie ein Monument.«

Sie alle konnte man ein kleines bisschen verstehen. Schließlich plagte sie das beklemmende Gefühl, dass alles, was sie mit Gitarre und Stimme in Zukunft noch ausrichten könnten, mit *L'Etat Et Moi* schon gespielt, gesungen und gesagt worden war. Wie sollten sie so ein Gefühl loswerden? Manch einer ist über dieser Frage dann lieber Techno-Künstler geworden.

Tatsächlich macht es manchmal den Eindruck, als gäbe es in Deutschland Texte, die bis zu den ersten Platten von Blumfeld entstanden, und solche, die seitdem geschrieben wurden.

Mit dem, was er bei Blumfeld sang und als Solokünstler und jetzt auch wieder mit Blumfeld singt, hat Distelmeyer vorgeführt, wie eindrucksvoll und gleichzeitig glamourös und sexy einer wirkt, der Worte hat. Das lässt sich bis heute beobachten, sowohl bei ihm als auch bei neueren Bands wie den Sleaford Mods.

Von den gesungenen Worten auf *L'Etat Et Moi* fühlte sich der Hörer erwischt, erkannt und durchschaut, aber nicht nur das. Er sah sich auch in seinem Willen zur Selbsterhöhung anerkannt. Mulmig war ihm allemal. Denn er kam sich vor, als stünde er in einem Raum von übersichtlicher Größe, während einer dort gut hörbar Betriebsgeheimnisse des Menschen im Spätkapitalismus offenlegte. Eins nach dem anderen. So viele, dass es schien, als hätte das Leben selbst auf der Symbolleiste des Computers erst auf »Bearbeiten« und dann auf »Alles markieren« geklickt: Sämtliche Themen lagen plötzlich auf dem Tisch, nichts blieb unwidersprochen, alles und jeder stand zur Verhandlung. In dieser Hinsicht machte *L'Etat Et Moi* genau den Spaß, den sehr viele junge Leute im Jahr 1968 weltweit hatten.

Wie Distelmeyer die Texte für diese Platte geschrieben hat, weiß ich nicht. Aber einen Hinweis darauf könnte er manchmal gegeben haben, wenn er sich mit anderen unterhielt. An deren Reaktionen ließ es sich ablesen. Zunächst schmunzelten sie, um später mit dem Kopf zu schütteln und schließlich die Hände über ihm zusammenzuschlagen und mit den Augen zu rollen. Sie taten alles Mögliche, um anzuzeigen, dass sich Distelmeyer ihrer Meinung nach gerade um Kopf und Kragen argumentierte.

Womöglich aber ließ sich an seinem fröhlichem Selbstbewusstsein und seiner erstaunlichen Beharrlichkeit beobachten, wie er sich in Blumfeld-Formulierungen und Wendungen reinredete - und -steigerte. Andere regten sich auf, er regte sich an. Auch so mag er auf seine umwerfenden Zeilen gekommen sein, die seitdem in Beziehungs- und Kneipengesprächen, in Seminararbeiten und Zeitungsartikelüberschriften auftauchen.

Wer ihn im Gespräch erlebt, der kann bis heute etwas davon mitkriegen, was Schreiben ist: ein Zustand, der ohne Drogen erreicht werden will.

Manche Bands, die nach Blumfeld begannen, zogen handlichere, praktischere Lieder vor. Ihnen ging es darum, nicht mehr so viel zu wollen. Weniger Diskurs - die Wiedervereinigung war ja auch immer länger her - und weniger von dem, was ihnen als eindrucksvoll gleißendes, aber anstrengendes Hochfliegertum erschien. Diese Bands wollten liefern. So produzierten sie für ihr Publikum Gebrauchsanweisungen und Ermutigungen für die Adoleszenz. Dazu viele Gelegenheiten, um mit Musik wehmütig in sich selbst zu schwelgen. *L'Etat Et Moi* ist an keiner Stelle melancholisch. Die Bands nach Blumfeld dagegen betrachteten Melancholie als ein Pferd, auf das sich setzen ließ.

Sie entdeckten, dass sie nicht nur Stars werden, sondern sich außerdem beruflich noch weiter verbessern konnten. Sänger verwandelten sich in der Folge in Sozialbetreuer. In gütige Autoritäten, die nicht mehr so einschüchternd hochbegabt rüberkamen. In Leute, die Lieder spielten, um sich zunächst und vor allem um ihr Publikum zu kümmern. Zusammen mit ihm zogen sich die Sozialbetreuer allmählich von der Welt zurück. Ziel: Man wollte gerne, sehr gerne mit vielen, aber trotzdem weiter unter sich sein.

Seit langer Zeit treten die Sozialbetreuer anti-glamourös auf. Das gilt nicht nur für ihre Musik und Texte, sondern etwa auch für ihre Kleidung. Bei Distelmeyer war noch der Schal, den er auf der Bühne um den Hals trug, ein Thema, oder der weiße Anzug, den er neulich anlässlich eines Konzerts der Band Mutter anhatte. Bei den Bands, die nach Blumfeld kamen, beschränken sich modische Betrachtungen auf den Hinweis, dass sie sich von der Frisur bis zu den Schuhen seit jeher treu bleiben. Ähnlich klingen ihre Lieder. Da muss sich niemand vor Überraschungen fürchten. Die Sozialbetreuer klingen, als würden sie sich beim Musikmachen ausruhen. Wenn sie sich *L'Etat Et Moi* anhörten, könnte das ihre Musik verbessern. Und vielleicht nicht nur die Musik.

weltweit touren, das ist schon ein Unterschied. Da waren wir ausgeschlossen. Wir hatten die Chance, international ein paar Sachen zu machen, aber was ich mir so vorstelle, so eine Neverending-Tour, auf der man ewig im Bus lebt, das ging zum Beispiel nicht.

Ungeachtet dessen gibt es für mich unfassbar viele Blumfeld-Hits, die in einer besseren Welt viel mehr Erfolg und das Radio verdient hätten.
EB: Woran denkst du da?

»Dosis«, »Verstärker«, »2 oder 3 Dinge, die ich von dir weiß«, »So lebe ich«, »Die Diktatur der Angepassten« – alle möglichen Dinger.
EB: Das ist dann wohl ein Problem des Radios.
AR: Und wenn man das Radio anstellt, weiß man auch, warum das so ist.
EB: Ich bin auch eher Überzeugungstäter. Ich möchte die Bücher und Texte schreiben und die Platten machen können, die ich eben machen möchte.
JD: Und deshalb war das auch keine Enttäuschung. Das waren die Songs, die ich schreiben, die wir machen wollten. Das ist das, was ich bin. Unabhängig vom Airplay. Ihr habt eben schon über die internationalen Konzerte gesprochen. Bei Blumfeld ging es ja weniger um die Frage, inwieweit man das ausbauen will, als vielmehr darum, noch konkreter zu werden mit dem, was man formuliert und darstellt.
EB: Was meinst du mit »konkreter«?
JD: Na ja, wenn du zum Beispiel in Stadien spielst, erfordert das als Performer bestimmte Skills. Du musst in der Lage sein, zigtausend Leuten das Gefühl zu geben: Du bist gemeint, *I love you*! Damit die 10.000 zurück sagen: *Yes, and we love you*! Das hat aber mit Liebe am Ende des Tages nicht viel zu tun. Deshalb bekommen die Leute, deren Profession es ist, das zu können – und das ist eine Qualität! –, irgendwann Probleme, sowohl künstlerisch als auch menschlich. Zwischen *L'Etat Et Moi* und *Old Nobody* stellte sich ja die Frage: Okay, möglicherweise ist man jetzt auf einem Sprung. Aber wohin führt dieser Sprung? Indie-Rock für die Massen? Will man da überhaupt hin – oder geht es nicht darum, bei sich zu bleiben, bei denen, die man liebt, und die Sachen mehr auf den Punkt zu bringen?

Es ging in gewisser Weise also auch darum, nun ja: authentisch zu bleiben?
JD: Kann sein. Im Gegensatz zu vielen anderen Leuten habe ich kein Problem mit dem Begriff. Ohne Authentizität keine Täuschung. Kein Zauber.

Es scheint dir um eine Form von Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit sich selbst und anderen gegenüber zu gehen, oder?
AR: Ich weiß nicht, ob das so eine große Rolle spielt. Wenn David Bowie jetzt zum Beispiel vor zigtausend Leuten auftritt, dann macht er einerseits auch das, was er eben so macht, er ist sich aber auch der Spielregeln bewusst, die Jochen eben meinte.
JD: Ich glaube, er macht etwas anders. Er ist weniger eine Identifikationsfigur. David Bowie ist eine andere Baustelle.

Bei Bowie spielt das Artifizielle und Doppelbödige natürlich eine besonders große Rolle.
JD: Ja, das ist möglicherweise sein Problem. Das, worunter er leidet und dem er nicht entrinnen kann. Wodurch seine Sachen dann auch nicht mehr so gut sind. Er weiß das. Trotzdem: »Let's Dance«, »Ashes To Ashes« und so, natürlich ganz geil.

Aber ist er nicht genau deswegen das eventuell sogar beste Beispiel für deine These von eben?
JD: Nee, das ist anders. Bowie ist ein Gefangener seines Talents. Er hätte gern ein Alterswerk, wäre gern authentisch, weiß aber nicht wie. Er leidet, wenn man so will, unter einer Art Bob-Dylan-Komplex, einem recht gängigen Missverständnis von Dylan. Er hat sich auf eine sehr schillernde Art in seinem Talent verloren. »Where Are We Now?« Die aktuell stattfindende Musealisierung seiner Bühnengarderobe ist stärker in der Wahrnehmung als der eigentliche Shit. Beziehungsweise, sie *ist* der eigentliche Shit.
AR: Mh. Jeder, der so was macht, ob das jetzt Bowie ist oder Bruce Springsteen oder solche Bands halt, meinetwegen auch Jan Delay … Wenn sie diesen Schritt tun, kalkulieren sie das Risiko doch ein. »Bis hierhin kann ich das beherrschen, also versuche ich jetzt einfach, den nächsten Schritt zu gehen« – mit einer bestimmten Attitüde, einer bestimmten Garderobe, einem bestimmten Plan. Natürlich ist der Erfolg dann gewissermaßen Fluch und Segen zugleich für die weitere künstlerische Produktion. Er kann aber auch künstlerische Sicherheit vermitteln. Es gibt die Möglichkeit, diesen Weg zu gehen, ohne sich total zu verändern.
JD: Ich kann mit diesen ganzen Figuren und Namen, die hier so in den Raum geworfen werden, nicht viel anfangen. Weil sie mir zum Teil musikalisch nicht behagen – und weil sie mit dem, was wir auf den Platten gemacht haben, nichts zu tun haben. Ich hab Probleme mit diesem *big name dropping*. Auch weil es künstlerisch ganz unterschiedliche Figuren sind.
AR: Aber jeder einzelne von ihnen stand irgendwann mal an dem Punkt: Will ich das jetzt groß machen? Mit welchen Zaubertricks, mit welchem Werkzeug kann ich auf diesem Weg arbeiten – ob das dann klappt und was die Konsequenzen sind, ist eine ganz andere Geschichte. Das ist doch im Prinzip einfach nur das, was du eben auch beschrieben hast, Jochen.

Das war jedenfalls der Ausgangspunkt der Diskussion, das habe ich auch so empfunden.
JD: Ich habe lediglich versucht, aus meiner Perspektive zu erklären, was zwischen *L'Etat Et Moi* und *Old Nobody* bei mir die Überlegungen, die relevanten Fragestellungen waren. Der Rest ist ein Thema für ein eigenes Interview, wo man sich über künstlerische und popmusikalische Praktiken, Figuren und Angebote unterhalten könnte. Um jetzt mal ein bisschen Hamburger-Schule-Schnack zu bringen oder was auch immer. *(lacht)* Auf die Weise, wie wir jetzt darüber reden, finde ich es ein bisschen unerquicklich.

Ich bin durchaus der Meinung, dass diese Vergleiche legitim sind, um herauszuarbeiten, warum es für euch offenbar wichtig war, gewisse Dinge eben nicht zu tun, um es, wie du vorhin gesagt hast, authentisch zu halten.
AR: Aber das ist ja schon auf der ersten Scheibe und auf *L'Etat Et Moi* mit angelegt, da muss man sich nur noch mal »Anderes Ich« und »Superstarfighter« anhören.
JD: Das ist ein ganz geiles Ding, dass gerade so eine Pause entsteht, weil ich hab' tierisch Bock zu rauchen.
EB: Ich ess' lieber einen Apfel!

Songtextkritik

SCHWARZES KLEID
ES WIRD ZEIT
FÜR DEN BALL
KALTER QUALM
WEIßER SCHWARM
ZIEH INS ALL
HELLO BOYS
WAS GIBT'S NEUES
LETZTER SCHREI
NACHT AUS BLEI
MACH DICH LEICHT
KOMM VORBEI

NACKTE ANGST
ZIEH DICH AN
WIR GEHEN AUS

NEUER KICK
NIMM MICH MIT
WIE EIN BOOT
TAKE ME HOME
ALTES LIED
COUNTRY ROAD
FLACKER NICHT
KLEINES LICHT
SCHWACHER STROM
FLIEß NUR SCHNELL
IN DIE HELLEN
VERBOTENEN ZONEN

NACKTE ANGST
ZIEH DICH AN
WIR GEHEN AUS

WIR GEHEN HIN
WO DIE DINGE
VERSCHWIMMEN
WO DAS EWIGE EIS
SCHMILZT IM DRINK
ICH ZEIG DIR DIE BARS
UND DIE PARKS
UND DIE TRAMS
UND ALLEN SPAß
DEN UNENDLICHEN
GANZ

NACKTE ANGST
ZIEH DICH AN
WIR GEHEN AUS

TEXT: Christina Mohr

Dass man sich seinen Ängsten stellen, sich mit ihnen auseinandersetzen soll, um sie zu überwinden und zu bewältigen, das lehrt hartnäckig die Küchenpsychologie. Als müsse man beispielsweise nur ein paar Mal am Bungeeseil vom Kölner Dom springen, und schon wäre die Höhenangst für immer verschwunden.

Jens Friebe pflegt einen anderen Umgang mit der Angst, die weder Lärm (man denke an den Song »Angst macht keinen Lärm« von Jens Rachuts Band Angeschissen) noch viel Aufhebens um sich macht, sondern still und nackt im Zimmer herumsitzt. Zärtlich, aber entschlossen bestimmt Friebe: »Wir gehen aus.« Bevor sie groß, hässlich und unflätig wird, immer noch mehr Wein und Zigaretten verlangt, und ehe man Sachen macht, die man sonst nicht tun würde, nimmt man die Angst lieber an der Hand und zieht mit ihr durch die Nacht. Vielleicht trifft man ja die Freunde (»Hello Boys«), alle in Begleitung ihrer eigenen, schick ausstaffierten Ängste – eine schöne Vorstellung.

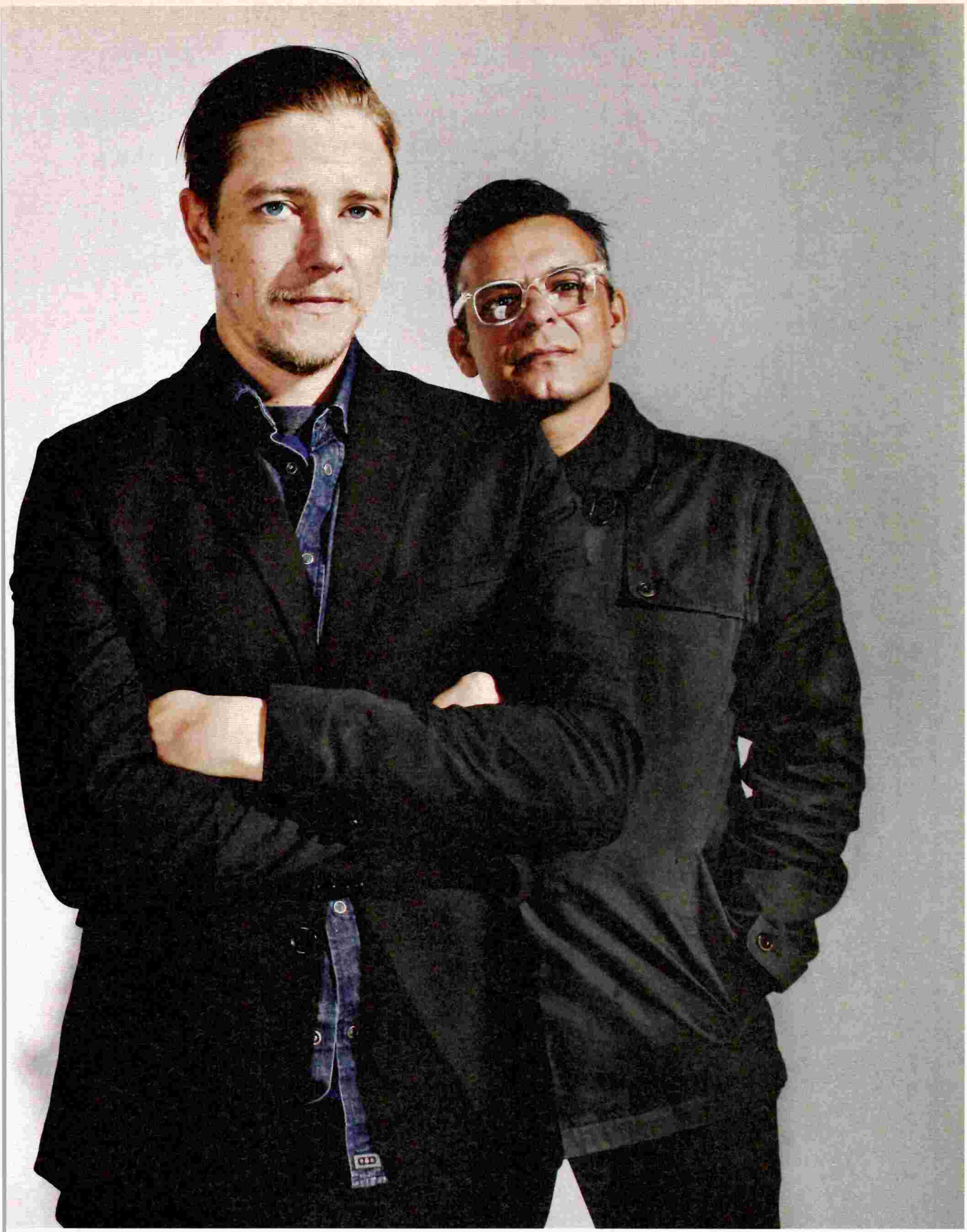
Im Titelsong von Jens Friebes fünftem Album manifestiert sich, was in seinen früheren Stücken schon angelegt war: Das Ausgehen erscheint als Notwendigkeit, Vergnügungssucht als lebensrettende Maßnahme – allerdings nicht mehr so Ecstasy-euphorisch wie im »Abend voller Glück« aus dem Jahr 2005. Todesahnung und Einsamkeit haben Einzug ins hedonistische Bohemeleben gehalten, eine dunkelschattige Traurigkeit, die im Übrigen fast die ganze Platte prägt. Für diese Stimmung findet Friebe Bilder, die mehrdeutig und konkret zugleich sind; platziert explizite literarische und popmusikalische Verweise, die jedoch kein exklusives Wissen voraussetzen. Wie sich eine »Nacht aus Blei« anfühlt, weiß man, auch ohne Hans Henny Jahnn gelesen zu haben. Eingebettet in ein Scott-Walker'sches Klavier- und Streicherarrangement, entwickeln die Worte eine elegante Poesie zwischen Erschöpfung und Unternehmungslust. *Tender is the night,* jedenfalls so lange die Lichter an sind.

Das Selbstbewusstsein vom »Lawinenhund« (ebenfalls von 2005) ist nicht mehr so unerschütterlich, aber wenn man der Angst »die Bars und die Parks und die Trams« zeigen kann, ist noch nicht alles verloren, hat man das Heft noch in der Hand – oder? Wie schnell die Sache kippen kann, zeigt Friebe mit dem kleinen Wörtchen »ganz«, das, angehängt an den unendlichen Spaß, von der erotischen Verheißung bis zum schweren, erdrückenden Brocken so ziemlich alles bereithält.

Die (vorläufige) Strategie also lautet: Nicht so tun, als ob nichts wäre. Freunde dich mit deiner Angst an, mach sie ein bisschen hübsch, und dann raus mit euch beiden! Der alte Affe Angst ist manchmal alles, was du hast.

Jens Friebe »Nackte Angst zieh dich an wir gehen aus«

Interpol



Menschenfreunde mit gelockertem Dresscode: Daniel Kessler, Paul Banks, Samuel Fogario (v.l.)

So ein Bildungsroman-Ding

Am Anfang ihrer Karriere waren Interpol die Strokes für Menschen mit echten Problemen: geschniegelte und gehypte New Yorker, die sich im Großstadtleben aufbrauchten und mit ihrem inzwischen historisch-kritisch verewigten Debütalbum *Turn On The Bright Lights* eine fast vergessene Form der Rockmusik wiederbelebten. Musikalisch stagnierte die Band danach schnell. Auf der fünften Interpol-Platte *El Pintor* bringt Sänger Paul Banks aber eine persönliche Entwicklung zum Abschluss, die ihn endlich so reif erscheinen lässt, wie seine Band vom ersten Song an klang. Das wird auch seine Tante freuen.

TEXT: Daniel Gerhardt
FOTOS: Christoph Voy

Eigentlich sollte dieser Artikel davon handeln, dass die Gruppe Interpol immer schlechter wird. Mit ihrem Debütalbum *Turn On The Bright Lights* war den New Yorker Verlegenheitsstudenten Paul Banks, Daniel Kessler und Carlos Dengler sowie dem spät hinzugestoßenen Profischlagzeuger Samuel Fogarino vor zwölf Jahren eine Rockplatte über junge Männer in der Stadt gelungen, die bis heute unerreicht exakt erscheint: der seltene Fall einer Band, die sofort einen Plan hatte und genau diesen Plan umsetzte, Spiegelstrich für Spiegelstrich. Interpol ließen einen das spüren. *Turn On The Bright Lights* war überlegen, hedonistisch und hinterhältig. Die Band kleidete sich der Situation angemessen, ihr Auftreten war immer distanziert, manchmal arrogant. Eher zufällig fing das zur Zeit der Anschläge bereits fertiggeschriebene Album außerdem die Fassungslosigkeit und Verunsicherung ein, die New York nach dem elften September überall dort ergriffen, wo *united we stand* nicht zum Einschlafen reichte. Das Erschöpfte und Zermürbte, die Flucht ins Misanthropische, das alles schien in die DNA von *Turn On The Bright Lights* einprogrammiert. Danach kam nicht mehr viel.

Interpol veröffentlichten Album zwei, drei und vier, mit Dengler verloren sie ihren tollkühnsten Denker. Was am Anfang unbeirrbar wirkte, wirkt inzwischen schon mal ratlos. Die Band hat sich an Nuancen abgearbeitet, Ideen vom Kleinen ins Kleinste ausziseliert. Es ist ihr aber nie gelungen, sich vom Sound des Debüts zu emanzipieren. Jeder ihrer Songs könnte auf jeder ihrer Platten sein. Selbst die Solo-LPs von Sänger Banks klingen immer wie abgespeckte Interpol-Alben. Man ärgert sich darüber, vor allem, weil es der Band anscheinend nichts anhaben kann. Ihre Verkäufe sind stabil, die Hallen bleiben gleichgroß. Solange sie nicht wollen, brauchen Interpol ihre Entwicklung auch nicht in Frage zu stellen. Also: aufs Interview vorbereitet, harte Fragen überlegt, alte Alben abgehört. Und dann festgestellt, dass die Platten von Interpol besser sind als die Erinnerungen an sie. Vielleicht wird die Band gar nicht schlechter, nur komplizierter. Weil scheinbar alles so offensichtlich ist. Eine sehr gute Rockband, die sehr gute Rockmusik macht.

Fangen wir an bei Paul Julian Banks: Paul Julian Banks findet, dass Interpol immer besser werden. Anfang Juli sitzt er auf dem Balkon eines Berliner Gentlemen's Club und raucht Zigaretten, die mal einem Mitarbeiter seiner Plattenfirma gehört haben. Er sei ein bisschen knatschig, sagt er. Gestern war eigentlich *off day*, aber Banks musste die ganze liegengebliebene Arbeit alleine machen: den Schnitt des Videos zur neuen Single *All The Rage Back Home* und eine Reihe von Telefoninterviews, deren Verlauf ihn rückblickend mit leichter Besorgnis erfüllt. Banks trägt ein dunkelblaues Adidas-Polo, charakterstarke Anzugschuhe und natürlich Sonnenbrille. Er sieht aus, als befände sich jeder Teil seines Körpers in einem anderen Tagesabschnitt. Zumindest sein streng gescheiteltes Haar wird aber echt immer besser.

Das fünfte Album von Interpol heißt *El Pintor*, im September kommt es raus und bis jetzt macht es einem den gleichen Ärger wie *Antics* 2004, *Our Love To Admire* 2007 und *Interpol* 2010. Alles an der Platte ist unverkennbar. Der geometrische Gitarrenstil von Kessler, voller Hexagon-, Zylinder- und Parallelogrammmelodien, virtuos zu Songs konstruiert, Hauptsache viele Ecken. Schlagzeuger Fogarino, ein echter Könner und verkappter Rap-Fan, der, meistens unbemerkt, einen Schwierigkeitsgrad höher spielt, als er müsste. Letztlich Sänger Banks, noch immer mit seltsam einfühlsamer Stimme-Gottes-Stimme, als Neubassist jedoch ganz Songdiener, ohne das Draufgängerische von Dengler, dem zeitweise einzigen Rockstar an seinem Instrument. Alle Lieder sind aus demselben Material, das erste klingt nicht nach Opener, das letzte nicht nach Abschluss. Die Stimmung ist interpolrot. Tadellose Platte, aber soll das jetzt wieder fünf Jahre dauern, bis sie einem gefällt?

Banks schlägt vor, es mal so zu sehen: »Die Songs auf *Turn On The Bright Lights* waren bei ihrer Veröffentlichung auch schon ein paar Jahre alt. Daniel hat viele davon bereits vor der Gründung von Interpol geschrieben. Es war ein ungewöhnlich reifes Debütalbum, und ich denke, man konnte das hören: In diesen Songs hatte schon jemand gelebt.« Daraus ergaben sich zwei Schlüsseleigenschaften

von *Turn On The Bright Lights*, die selbst sehr gute Rockbands nur selten zusammenbringen. Die Platte klang sofort vertraut, aber sie klang auch dringend, wie etwas, das Interpol loswerden mussten. Sie war reif, Banks sagt es ja selbst. Dass sie auch zur Bürde werden könnte, sah er früh kommen: »Vor dem Album kannte die Welt nur unser Schweigen. Dann gaben wir ihr diese Sounds, und dadurch musste sich alles verändern. Wir wussten sofort, dass sich jeder weitere Sound anders anfühlen würde.«

Für *El Pintor* versteht sich das von selbst: Es ist das erste Interpol-Album ohne Dengler, der sich vor allem auf den beiden Vorgängern zu einer Allzweckwaffe an Bass und Tasteninstrumenten aufgeschwungen hatte und für die Arrangements der immer sehr zaghaft eingesetzten Bläser und Streicher verantwortlich war. »Besonders während der *Interpol*-Sessions schrieb Daniel totale Leftfield-Songs«, findet Banks. »Carlos zerrte sie mit seinen Ideen dann noch weiter nach links. Es war quasi ein Experimentalalbum zweiten Grades.« Umso erstaunlicher, dass Denglers Fehlen auf *El Pintor* keinen einschneidenden Unterschied macht. Brandon Curtis, Mitglied der texanischen Spacerockband The Secret Machines, spielt an seiner Stelle Keyboard, auf ähnlich raumgreifende Weise.

Den Rest der Leerstelle schließen Interpol, indem sie noch enger zusammenrücken, die Stücke noch kompakter halten. »Daniel wollte es so«, sagt Banks: »Songs schreiben, die man auf Anhieb versteht.« Bands reagieren so, wenn sie sich neu sortieren. Interpol merkten: »Die Fabrik funktioniert noch.«

»Fabrik« ist ein typisches Banks-Wort, »Formel« ist noch eins. Jede Band hat ihre eigene Formel, glaubt der Sänger. Es müssten schon größere Dinge passieren, um sie davon abzubringen. Nun gibt es in der Interpol-Formel aber nicht so viel Platz für Variablen, es lässt sich nicht viel umstellen, die Band hatte von Anfang an alles entschlüsselt. Kessler schrieb die Songs, Dengler zerrte sie nach links, Banks sang sie mit seiner alles begradigenden Stimme wieder ein Stückchen zurück nach rechts. Dass dabei nie kilometerlange Distanzen zurückgelegt wurden, zeigt Denglers kaum spürbare Abwesenheit auf *El Pintor*. Nach 17 Jahren gemeinsamer Geschichte, fünf Platten und einer Bassistenflucht spricht vieles dafür, dass Interpol sind, wer sie sind: eine sehr gute Rockband, die den Sprung von *OK Computer* zu *Kid A* nicht mehr versuchen wird. »Unsere Alchemie würde auch andere Herangehensweisen zulassen«, glaubt Banks. »Aber bisher gab es keinen Grund, die Formel zu verändern.«

Vielleicht ist es deshalb besser, man betrachtet die Geschichte von Interpol nicht als Entwicklung einer Band, sondern als Entwicklung ihres Sängers. Banks, inzwischen 36, war immer das Mitglied, das die Überlegenheitsgefühle von Interpol am überzeugendsten vorlebte. Auf der Bühne bewegte er maximal Arme und Mundwinkel, in Interviews sagte er Sätze wie: »Langeweile ist der Motor jeder Kreativität.« Bis zur dritten Platte lief das so, dann hat sich Banks ein bisschen entspannt. Heute ist er fast freundlich, kann sich an Langeweile gar nicht mehr erinnern und wird, zu seinem eigenen Erstaunen, ein immer größerer Menschenfreund. »Niemand«, glaubt er, »liegt auf dem Sterbebett und sagt: ›Hätte ich doch bloß mehr gearbeitet.‹ Wenn das Leben zu Ende geht, wünschen sich die Menschen, sie hätten mehr Zeit mit ihrer Familie verbracht. Ich rufe mir das hin und wieder ins Gedächtnis, aber ich muss auch sagen: Als Künstler messe ich meine Lebensleistung an den Dingen, die ich erschaffe. Also brauche ich Zeit für mich selbst. Ein echter Künstler will nicht ständig von seiner Tante besucht werden.«

Der Texter Paul Banks textet nicht über den Menschen Paul Banks, da ist er sich immer sicher gewesen. Interpol-Lieder handeln von Großstadtmenschenbeziehungen, wie die Musik war auch ihre Sprache von Anfang an eigen, ein bisschen gestelzt, bestimmt von seltsam kalten Beobachtungen und Metaphern. Banks ließ schon auf *Turn On The Bright Lights* und *Antics* gerne den Zyniker raushängen. Es gibt keine genügsame Zweisamkeit in seinen Texten, dafür viel Abschätzen und Ausnutzen, Konflikte und kaltblütiges Konfliktmanagement. Für die gute Sache kämpfte auf beiden Platten niemand. »Mein Psychiater würde Ihnen zustimmen«, sagt Banks und findet das nicht lustig. »Dabei singe ich nur über das, was ich sehe. In New York winkt Ihnen ein Fremder fröhlich von der anderen Straßenseite zu. Dann kommt er rüber und raubt Sie aus. Diese Dynamik zwischen den Menschen in der Stadt, zwischen Opfern, Opportunisten und versteckten Raubtieren, ist noch immer sehr inspirierend für mich.«

Auf *Our Love To Admire* drohten Banks' Betrachtungen zum ersten Mal ins Absurde abzudriften. Zu den beschriebenen Berechnungen gehörte nun auch noch ein Koksproblem in Tony-Montana-Dimensionen: So ergab sich eine Toller-Hecht- und Frauenverschleißrhetorik, die man eher aus dem Rap kennt, der großen unerfüllten Musikliebe von Banks. Wer glauben will, dass Interpol abgehobene NYC-Ärsche sind, findet in diesem Album sein Evangelium. »Es war eine chauvinistische Platte«, gesteht Banks, »aber mehr noch ging es mir um so etwas wie surrealistisches *bravado*. Im HipHop sind die Prahlereien ja oft total ernst gemeint. Ich dachte mir eher, ich ziehe jetzt mal richtig vom Leder, aber ich mache das auf so eine komische, überzeichnete Weise, damit es die Leute komplett verwirrt.«

Dem Album *Interpol* blieb nach diesen Versuchen erst mal nur die Opferperspektive. Banks' Texte drehten sich um dieselben Machtspielereien wie bisher, legten aber eine erstaunliche Wehleidigkeit an den Tag. Nach den reißerischen Gesten von *Our Love To Admire* fiel es schwer, diese Wendung nicht unvorteilhaft auf den Sänger selbst zu beziehen. Zum ersten Mal dachte man, dass im schönen Anzug auch ein armes Würstchen stecken könnte. »Jeder hat irgendwann so eine Phase, in der es gut tut, sich für den Größten zu halten«, sagt Banks. Früher wäre der Song hier zu Ende gewesen, heute fügt der Sänger hinzu: »Je schneller man aber Bescheidenheit lernt, umso besser wird es einem auf lange Sicht gehen.«

»In New York winkt Ihnen ein Fremder fröhlich von der anderen Straßenseite zu. Dann kommt er rüber und raubt Sie aus.«

Paul Banks

Mit *El Pintor* wird die Sache nun endgültig zu so einem Bildungsroman-Ding. Banks legt gleich wieder los mit einem seiner *He-said/she-said*-Szenarien, die Situation ist festgefahren wie gehabt, aber schon die ungewöhnlich leichtfüßige Musik in *All The Rage Back Home* nimmt eine Befreiung vorweg, die im weiteren Verlauf des Albums vollzogen wird. »It's time for a change of heart«, heißt es ein Lied später: Die Hörner sind abgestoßen, plötzlich gibt es auch mal Lösungen, die nicht nur einem nützen. Interpol kommen damit nicht gleich zu einem gefühlsduselig emphatischen Album, aber zumindest zu ihrem emphatischsten. Für Banks hat auch das mit Bescheidenheit zu tun. »Erfolg beruht immer auf vorherigem Versagen. Wer sich von seinen Niederlagen zerstören lässt, ist einfach nicht demütig genug. Ich habe das auf die harte Tour gelernt. Vielleicht hört man es unseren Liedern ja an.«

Die Geschichte ist damit zu Ende erzählt, Interpol könnten sich jetzt eigentlich auflösen. Wenn dann Reunion ist in fünf oder zehn Jahren, wird man wahrscheinlich auch begreifen, was einem die ganze Zeit gefehlt hat.

INTERPOL
EL PINTOR
SOFT LIMIT / PIAS / COOPERATIVE

RELATIV SÜSS

TEXT: Holger in't Veld
ILLUSTRATION: Patrick Klose

07. Juli: relativ wenig passiert. Auf dem Schulklassen-Abschiedstreffen vom kleinen Sohn mit einem anderen Vater, der relativ gutes Eis fabriziert, über Zucker gesprochen. Die Älteren erinnern sich: Früher gab es Zucker und Kandis, fertig. In meiner Kleinstadt rauchte eine Zuckerfabrik, die rundum aufgetürmten Rüben sahen aus wie fette Ratten, und ihre Verarbeitung stank erbärmlich. Hat es mich davon abgehalten, eine typische zuckerverseuchte Jugend zu haben? Natürlich nicht, aber angesichts dieser Erfahrungen gab es gegen den kurze Zeit später einsetzenden Exotik-Flash des wunderbar braunen Rohrzuckers keinerlei Widerstand, vor allem, als dieser auch noch als Roh- oder Vollrohrzucker gehandelt wurde und sich in Bioladistan in Demerara und Mascobado differenzierte. Raffiniert!

Beziehungsweise eben genau nicht. Auch wenn wir annehmen, dass es sich nicht bei allen Entwicklungen dieser Art um einen usurpatorischen Food-Multi-Masterplan handelte – aufgegangen ist die Sache auf jeden Fall, und die nüchterne Analyse der chemischen und physiologischen Identität des rieselfeinen Rattengranulats wurde schlichtweg ignoriert.

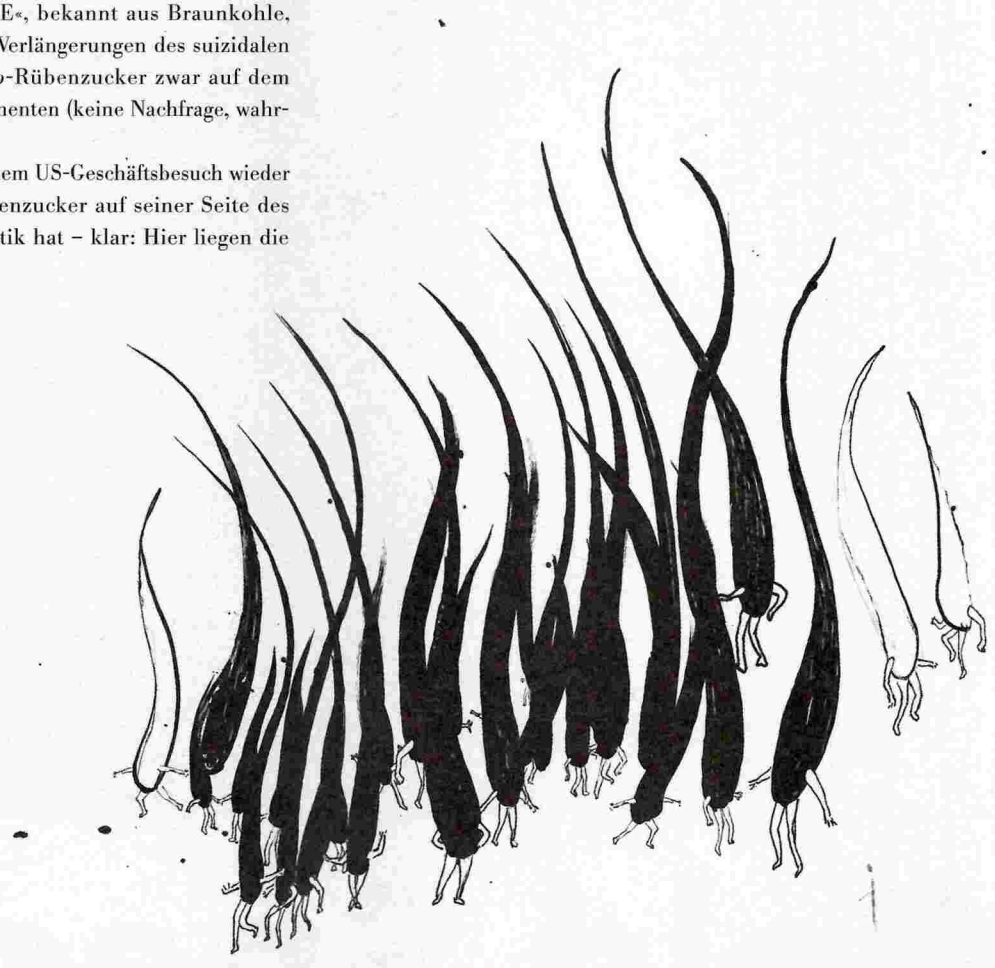
Zeit also, zum regionalen Stoff zurückzukehren. Arbeitsbedingungen auf Zuckerrohrfeldern? Abholzung von Regenwald für ein wesentlich gesundheitsschädlicheres Billigprodukt? Wie klänge es dagegen, auf unseren ohnehin nicht regenwaldfähigen Äckern in sinnvoller Fruchtfolge Rüben zu ziehen und diese pragmatisch maschinell abzuernten? Das unerträgliche Geseier, dass man dadurch den armen Menschen da unten ihre Lebengrundlage nimmt, ist ein klarer Fall für den Parental-Advisory-Aufkleber »ARBEITSPLÄTZE«, bekannt aus Braunkohle, Autoindustrie und ähnlich denkfaulen Verlängerungen des suizidalen 20. Jahrhunderts – wie auch, dass *Bio*-Rübenzucker zwar auf dem Markt ist, nur leider nicht für Endkonsumenten (keine Nachfrage, wahrscheinlich).

Zwei Tage später das Thema mit meinem US-Geschäftsbesuch wieder aufgenommen und erfahren, dass Rübenzucker auf seiner Seite des Atlantiks eine nahezu unbekannte Exotik hat – klar: Hier liegen die unendlichen Weiten der Rohrfelder im Billiglohn-Einzugsgebiet. Verdammt. Für alles rundum Gute muss man wohl auf 'ne Insel.

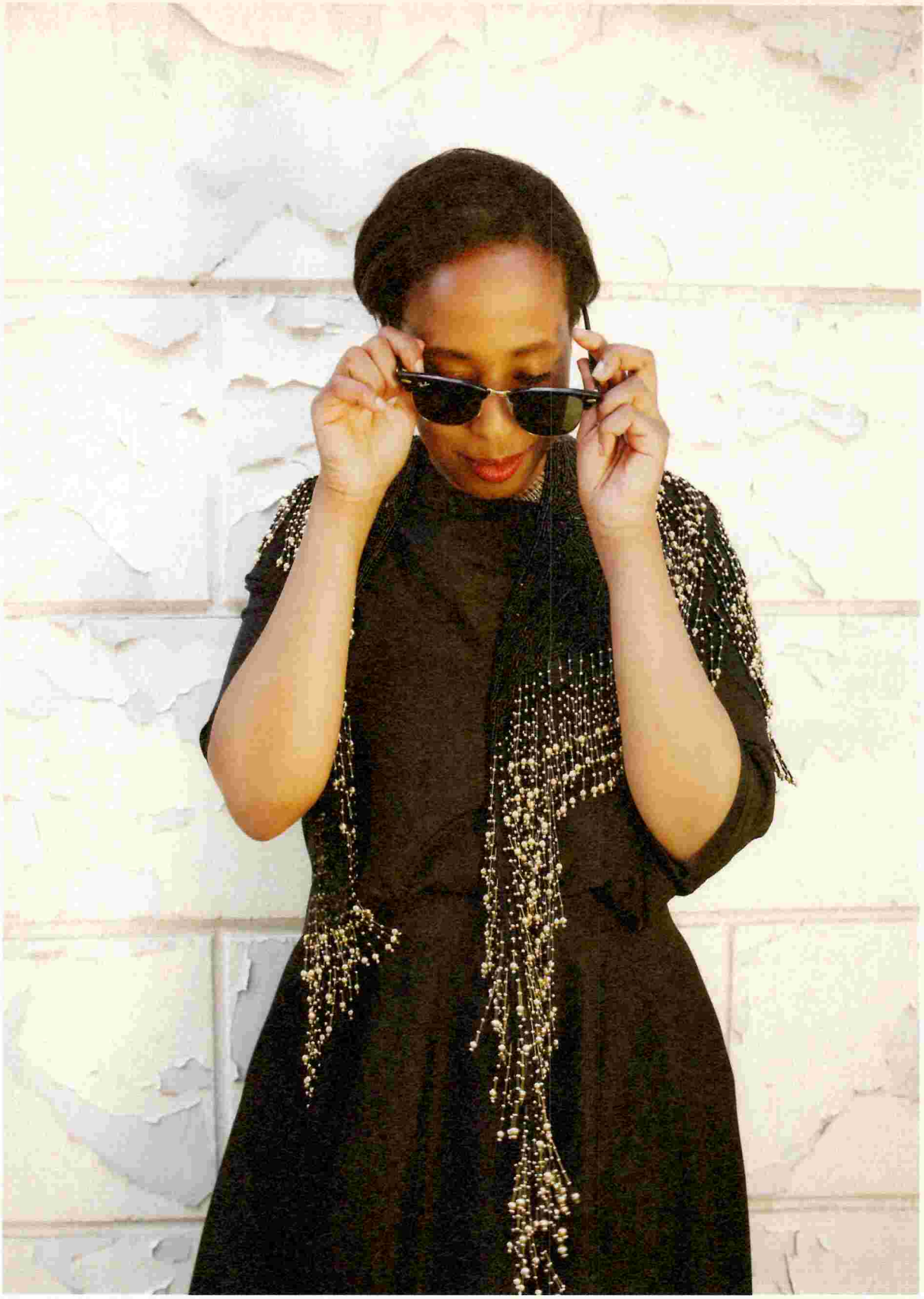
Grenada zum Beispiel. Alle zehn Jahre von Hurricanes geplättet und trotzdem seit gut 20 Jahren die Heimat der besten mir bekannten zuckerverarbeitenden Firma: Grenada Chocolate. Eingebettet in eigene Kakaobäume, wird selbst geerntet, fermentiert, getrocknet, gemahlen, mit (wenig) Zucker aus der Nachbarschaft vermischt, gerührt und abgetafelt. Solarenergie, gleiche Bezahlung und all der wahrhaftige Hippiescheiß. Letztes Jahr überführte Mott Green, Gründer dieses wunderbar-irren Unternehmens, seinen Stoff mit dem ersten und bislang einzigen Segelfrachter nach Europa. Kurz danach starb er bei einem Unfall, was ich, ohne ihn jemals persönlich getroffen zu haben, zutiefst bedauere, denn sein Beitrag zum Erhalt dieses Planeten war rundum positiv und nachhaltig gut.

Was bleibt? Geniale Energiekonzepte, gute Fahrradkonstrukteure, und, wenn einem nix mehr einfällt – Olivenbauer. Olivenöl: das ist wirklich gut für den Körper.

So. Im Prozess der Fertigstellung dieser Kolumne ist mittlerweile der 15. Juli vollendet – ein Tag, an dem mein Enduro-Kumpel O. mit nichts als »Oleeeoleeoleeoleee« im Betreff Bilder der in tief fliegenden Kreisen über Berlin sinnlos Kerosin verbrennenden Weltmeister-Maschine herumschickt, was man kritiklos-beknackt, aber angesichts der Einzigartigkeit dieses Ereignisses auch einfach nur freudespendend-richtig finden kann. Auch Zucker spendet Freude! Und Raucher sterben früher. Relativ. Als wer eigentlich?



POFALTE



Cold Specks

In der Abgeschiedenheit des südwestlichen Englands skizzierte die kanadische Musikerin Al Spx die Songs für das zweite Album ihrer Band Cold Specks. So entstand ein mit düsteren Metaphern und ungebremster Experimentierfreude angereichertes Werk, das weitgehend mit der Folk-Tradition des Vorgängers bricht.

Von Wölfen und rostigen Messern

TEXT: Thomas Vorreyer
FOTO: Jennifer Endom

Dass man sich in diesem neumodischen Internet schnell mal selbst in die Scheiße reiten kann, das durften seit seiner Erfindung nicht wenige Menschen lernen. Al Spx ist einer dieser Menschen. Dabei war es eigentlich nur ein Scherz, als sie ihre Musik vor drei Jahren für einen Tag auf Facebook als »doom soul« bezeichnete. »Ich habe es zwar sofort gelöscht, aber da hatte es sich schon in diesem wilden Internet ausgebreitet.« Problematisch ist das vor allem, wenn man wie die als Cold Specks bekannte Kanadierin als alles Mögliche wahrgenommen werden will, außer eben als Soulmusikerin. Abhilfe und Ablass suchte die derart Selbststigmatisierte später im abgelegenen englischen Küstenstädtchen Wick St. Lawrence, einem verwunschenen Ort.

»Jemand erzählte mir, dass sich die legendäre Insel Avalon auf die Klippen nahe dem Ort bezieht. Es gibt eine kaputte Kirche aus dem zwölften Jahrhundert, die sehr viele Hexenhippies anzieht. In Wick finden Sie kein einziges Paar Socken, aber eine schier endlose Zahl Kristalle, Amulette und Hexenhüte.« Doch für Spx war der aufgeladene Nippes nicht von Interesse. Ihr Recht auf Vergessen wollte sie sich selbst erkämpfen, und so schloss sie sich drei nass-kalte Wintermonate lang in einer einsamen Hütte im Schatten eines großen Hügels ein.

Al Spx zog sich hierhin zurück, um ihr zweites Album zu schreiben. Das Debüt *I Predict A Graceful Expulsion* erschien 2012. Entstanden war es komplett in Spx' Elternhaus, aus dessen Enge heraus die Musikerin tief in ihre Seele blicken ließ. Das Album verhandelte vor allem ihren Kampf um Anerkennung als Künstlerin, denn in ihrer religiösen und akademisch geprägten Familie, die aus dem Sudan stammt, war ein solcher Lebensweg nicht vorgesehen. Spx firmiert deshalb aus Respekt vor den Verwandten unter einem erfundenen Namen und ging sogar so weit, ihre eigene Beerdigung zu besingen, auf der Eltern und Geschwister dann endlich Frieden mit ihrer Wahl schließen sollten.

Dazu tischte Al Spx Folk im geschmackvoll reduzierten Bandgewand auf, dem es allerdings auf Albumlänge an Variationen mangelte. Zumal sich die Musik in der Außenwahrnehmung kaum gegen die vorgetragenen Emotionen behaupten konnte, wie Spx enttäuscht bilanziert: »Ich glaube, da ich schwarz bin, eine heisere Stimme habe und mein erstes Album eine tief persönliche Angelegenheit war, wird der Begriff Soul fast schon automatisch permanent mit meiner Musik verknüpft. Mich frustriert das sehr. Besonders wenn Leute etwas kategorisieren, um es genießbar und unterhaltsam zu machen und nicht, um es zu verstehen.«

Für *Neuroplasticity* hat sich Al Spx deshalb nun tatsächlich vorab beerdigt: »Ich wollte, dass das Album verspielt und abenteuerlich wird, und versuchte deshalb, alle menschlichen Emotionen, also mich selbst als Aspekt, zu entfernen.« Allein als Performerin wollte sie in Erscheinung treten. Und so wirkt sie nun wie die Erzählerin in einem kleinen Schauermärchen. »All is calm, nothing is right«, spricht ihre Stimme in den verebbenden Opener »A Broken Memory« hinein.

Viele der Stücke handeln von Toten, Verrückten und Geistern. Das wirkt auf dem Papier beinahe holzschnittartig, doch Spx versteht es vorzüglich, ihre Geschichten über Miniaturen und Randbeobachtungen so zu erzählen, dass statt eines Klischees ein Mysterium entsteht. Enten schrecken im Nachtdunkeln auf, Wölfe tanzen auf einer Lichtung. Alles ist so schön kaputt. Sogar jene Messer, die zu den Insignien einer Betrogenen werden: »Diese Zeilen aus ›Old Knives‹ – ›Every old knife rusting in my back / I will drive into yours‹ – fand ich so gut, dass ich einen Song drumherum bauen musste«, sagt Spx verschmitzt grinsend. Sind derartige Rachegelüste etwa doch persönlich? »Das Lied habe ich sehr wahrscheinlich während meiner Periode geschrieben. Am Ende wollte ich jemandem ins Gesicht schlagen.« Rechte Geraden scheinen ihr manchmal mehr zu liegen als gerade Antworten.

Al Spx spricht bedächtig und knapp, ihre Gedanken bleiben immer wieder still an einzelnen Wörtern hängen, umspielt vom Zigarettenrauch. Manche Bälle muss man der 26-Jährigen wieder und wieder zuspielen, damit sie doch noch selbst den öffnenden Pass schlägt. Hätte man mit dieser Frau in Wick allein auf einen Bus warten müssen, der nicht kommt, weil hinter dem Hügel eine Schafherde oder ein Erdrutsch die Straße blockieren, wäre ein gutes Buch möglicherweise von Vorteil gewesen.

Filmcharaktere schließlich doch noch eine lukrative Rolle angeboten wird und er die Abgeschiedenheit verlässt, so ließ auch Al Spx Wick wieder hinter sich. Für ihren frisch verdrahteten Kopf sollte die richtig harte Arbeit gerade erst beginnen.

In Kanada erwarteten sie schließlich ihre Band und Produzent Jim Anderson, der bereits das Debütalbum mit Spx aufgenommen hatte. Gemeinsam versuchten sie, das gesammelte Ideendickicht so zu entwirren, dass sich die gewünschten Kräfte auch entfalten können. »Wir haben die Scheiße herausgespült, damit alles funktioniert«, formuliert Al Spx drastisch. »Jimmy und ich haben monatelang zusammen an den Arrangements gearbeitet. Abends hatte ich immer Kopfschmerzen vom vielen Hören und Denken.« In dieser Phase fasste Spx den Entschluss, das Album *Neuroplasticity* zu nennen, denn in ihrem Hirn fühlt sich nichts mehr so an wie zuvor. »Tilgung!«, sagt Al Spx, heiße ihr neues Motto.

Bedrohlich sind sie geworden, diese zehn mühevoll erarbeiteten Lieder, mitunter auch aggressiv. Jede Ruhe hier ist eine täuschende. Zu verdanken ist das – neben Al Spx' Gesang – vor allem dem US-amerikanischen Jazz-Trompeter Ambrose Akinmusire. Sein sezierendes und experimentierfreudiges Spiel ist in der Hälfte der Songs zu hören und kurbelt mehrfach im Hintergrund die Dramatik an. Al Spx weist auf eine besondere Feinheit hin: »Von Ambrose

»Wir haben die Scheiße herausgespült, damit alles funktioniert.«

Apropos, woher bezieht sie eigentlich die Inspiration für ihre Geschichten? Steht ihre Wohnung voller Folianten, Flohmarktschätze und merkwürdiger Objekte? »Eigentlich nicht. Obwohl, ich kaufe alte Fotografien aus Ramschläden, Porträts und Aufnahmen aus dem 19. Jahrhundert. In der Hütte hingen auch solche Fotos.«

Die zweite große Ambition während der Produktion des Albums galt dem Sounddesign. Die Cold-Specks-Musik sollte vielschichtiger und variantenreicher werden. Wo auf *I Predict A Graceful Expulsion* noch fast jedes Stück der gleichen Formel folgte, ähnelt auf *Neuroplasticity* kein Song dem anderen. Die Musikerin hat das Fundament dafür im selbstgewählten Exil gelegt, einen einstündigen Fußmarsch von Wick entfernt, außerhalb von Zeit und Raum, eingeschlossen im grau-grünen Gleichmut von Somerset, fern von dem depressiven Moloch London, in dem sie zuvor lebte. »Ich denke, ich gehe mit Einsamkeit genauso um wie auch die meisten anderen Leute«, sagt sie. »Ich muss zum Schreiben alleine sein. Ich wollte einen volleren Sound, und dafür benötigte ich Zeit.«

Al Spx stellte alles Etablierte auf den Kopf, klamüserte, experimentierte, zwang sich wieder und wieder zu neuen Ansätzen und Ideen. »Haben Sie *Withnail & I* gesehen? Wie die beiden Typen in dem Film allein in ihrer Hütte ihre letzte Tasse im Schrank verlieren, beschreibt ziemlich gut, welcher kreative Neuverkabelungsprozess sich bei mir abgespielt hat«, sagt sie nun im Rückblick.

In der britischen Komödie sind es allerdings zwei gescheiterte Schauspieler, die sich zurückziehen. Gescheitert war Cold Specks mit ihrem Debütalbum jedoch keinesfalls. Die Platte verkaufte sich ordentlich, bekam neben viel Lob auch einige Auszeichnungen, und Al Spx trat anschließend als Gastsängern auf den jüngsten Alben von Moby und Swans auf. Alle drei Acts stehen beim britischen Mute-Label unter Vertrag. Die Plattenfirma hat Al Spx dann auch großzügig die anschließende sechsmonatige Studiozeit im Hotel 2 Tango in Montreal kofinanziert. Denn so wie einem der beiden stammt auch das Ende von ›Old Knives‹, aber niemand erkennt das. Er meinte, er würde gerne mit Pedalen spielen, hätte dies aber noch nie getan. Wir haben also alle meine Gitarrenpedale zusammengeschlossen, und er hat in seiner typischen Art in die Trompete gesungen, nicht gespielt. In einem Take.«

Auch Mute-Chef Daniel Miller ist mit einem »sub wobble«-Einsatz in den Credits gelistet. Zwei weitere Gastauftritte als Backgroundsänger hat Michael Gira, der sich damit für Spx' Part bei den Swans revanchiert und eigentlich ein idealer Austauschspartner für ein solches Album gewesen wäre. Ein paar Male habe man sich gemailt, so Al Spx, das war es. Und doch: »Ich schätze an seiner Musik die Kombination aus Kraft, Rohheit und Schönheit. Allein die Tatsache, dass er die Band Swans genannt hat. Diese Tiere sind majestätisch, aber sie haben auch eine dunkle Seite.«

Das Setzen von Kontrapunkten beherrscht Spx allerdings auch selbst bestens. Im Totenerweckungsstück »Living Signs« überrascht sie mit einer John-Frusciante-Gedächtnismelodie. »Absisto« wiederum eröffnet mit einem nicht zuordenbaren Wah-Wah-Effekt, der im Video zum Song auch noch vom Mund eines verlorenen Soldaten geformt wird.

Die Schlacht gegen sich selbst hat Al Spx derweil erfolgreich geschlagen. Ganz siegesgewiss erlaubt sie sich mit dem gequälten Finale »A Season Of Doubt« doch noch einen ganz persönlichen Song. Und mit dem letzten Atemzug bekennt die Künstlerin, die sich gerade vor unseren Ohren wieder neu zusammengesetzt hat: »I've got an unrelenting desire to fall apart.«

COLD SPECKS
NEUROPLASTICITY
MUTE / ROUGH TRADE

EIN POTENTER MOVE

Steven Lee Beeber durchleuchtet für SPEX den ganz normalen amerikanischen Wahnsinn.

Sollten Sie erbost sein, weil Ihre Kanzlerin von meiner Regierung ausspioniert wird, sehen Sie's doch mal so: Zu Hause treibt es diese Regierung noch viel bunter. Ich denke dabei gar nicht an die CIA, die unsere Telefone auf wichtige Daten durchsucht (obwohl auch das stimmt). Ich denke an den Supreme Court, der unlängst entschieden hat, dass Konzerne über unser Sexleben mitbestimmen dürfen.

Die höchste Rechtsinstanz des Landes hat mit einem Grundsatzurteil (Burwell gegen Hobby Lobby) praktisch die Trennung von Staat und Kirche aufgehoben. Nun, eigentlich hat der Supreme Court entschieden, dass die Krankenversicherungsleistungen von Konzernen keine Verhütungsmittel enthalten müssen, sollte dies ihren religiösen Überzeugungen widersprechen. Aber konkret bedeutet das: Hobby Lobby, Hersteller von Kitschartikeln wie herbstlichen Landschaftsstickdeckchen, muss sich nicht mehr um die Schwangerschaftsverhütung der »dreckigen Schlampen« kümmern, die womöglich zu seinen Mitarbeitern gehören.

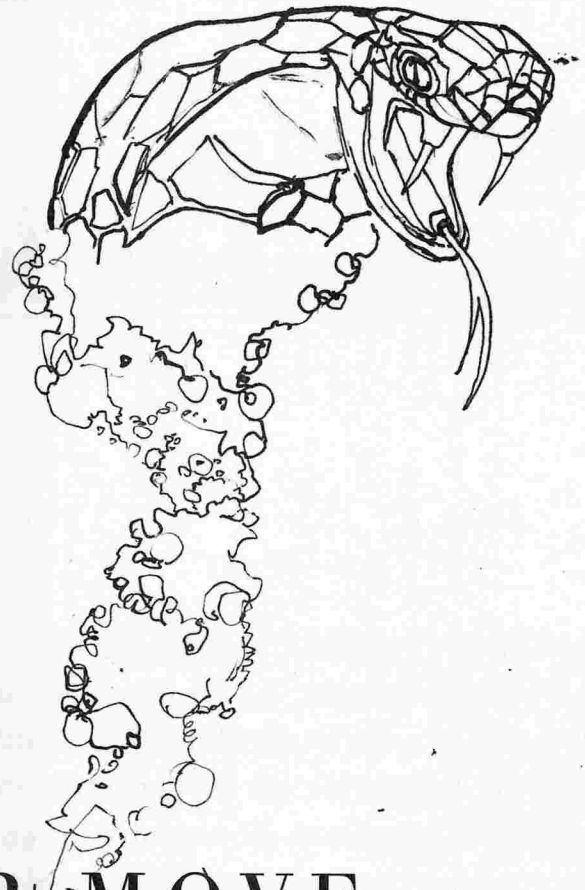
Ganz abgesehen davon, dass Hobby Lobby mit seiner Ramschware eine eigene Art von Empfängnisverhütung betreibt, ergeben sich schwerwiegende Folgen aus diesem Urteil. Müssen die Leistungen von Konzernen, die ihre Mitarbeiter krankenversichern, nun auch keine Bluttransfusionen mehr abdecken, wenn die Firma einem Zeugen Jehovas gehört? Dürfen christlich-fundamentalistische Wissenschaftler ihren Angestellten jede Art von Medikamenten verwehren? Und was ist mit Krankenwagen für Amish-Unternehmen? Sollten wir uns vorsichtshalber alle mit Pferden und Kutschen ausrüsten?

Der Supreme Court hat versprochen, dass keines dieser Szenarien eintreten wird. Sieht man sich die Schlupflöcher in seinem Urteilsspruch an, dürfte er recht behalten. Während Frauen zum Beispiel die Bezuschussung beim Kauf von Diaphragmen oder Portiokappen verweigert werden darf, können Männer weiterhin auf ihre gute alte Doppeldosis Vitamin V (Viagra und Vasektomie) bauen.

Da der Hobby-Lobby-Prozess eine Folge des *Affordable Care Act* ist, geht seine Ironie weit über den offensichtlichen Sexismus des Urteils hinaus. Nun, da die USA sich dem Rest der freien Welt angeschlossen haben und ihre Bürger mit Krankenversicherungen versorgen, nutzt genau das Lager, das Obamacare verhindern wollte, die neuen Gesetze zu seinen Gunsten aus. Man könnte auch sagen: Dieselben Menschen, die sich von der Regierung nicht in Gesundheitsfragen hineinreden lassen wollten, suchen jetzt die Unterstützung genau dieser Regierung, um mögliche Folgeentwicklungen von Obamacare zu verhindern. Als hätte JFK gesagt: »Fragt nicht, was euer Land für euch tun kann. Fragt, was euer Land den Andersdenkenden verbieten kann.«

Am Ende des Tages hat die Sache wenig mit Moral zu tun. Als die Konservativen ihren Widerstand gegen Obamacare organisiert haben, sagten sie, dass sich die Regierung aus ihren Gesundheitsangelegenheiten heraushalten solle. In Wahrheit sahen sie nicht ein, warum sie sich etwas mehr um das Schicksal ihrer unversicherten Mitbürger und etwas weniger um Geld scheren sollten. Nun geben sie vor, das Recht auf religiöse Freiheit zu schützen – obwohl sie de facto das Patriarchat und die Rechte von Großkonzernen schützen. Die Konservativen im Supreme Court haben sich schließlich auch schon für die Aufhebung eines Spendenlimits für Konzerne eingesetzt, damit sie bestimmte Kandidaten nach Herzenslust kaufen, äh, ich meine: *unterstützen* können.

Das große Geld der Industrie hat den Politikbetrieb längst unterwandert. Jetzt wird es noch größer und breitet sich, wie Big Brother, in unserem Privatleben aus. Was bedeutet das für die Zukunft? Ich weiß es nicht genau. Aber ich spiele mit dem Gedanken, Aktien von Hobby Lobby zu kaufen – und mein Sexspielzeug unterm Bett zu verstecken.



TEXT: Steven Lee Beeber
ILLUSTRATION: Patrick Klose

Trümmer

Potenziell alle ansprechen

TEXT: Dennis Pohl
FOTOS: Christian Werner

Paul Pötsch mag aussehen wie der junge Jochen Distelmeyer und so ähnlich singen. Auch mag seine Band aus Hamburg kommen, Gitarren verwenden und in deutscher Sprache texten. Alles unerheblich. Wer der Gruppe Trümmer im überkommenen Referenzrahmen der »Hamburger Schule« begegnet, übersieht, dass sie viel mehr ist als Wiedergänger des hanseatischen Indie-Hochadels – eine Band, mit der sich die heutige Generation identifizieren kann.

Red, white & Großstadtblues: Tammo Kasper, Paul Pötsch, Max Fenski (v.l.)

»Eure Generation ist eigentlich richtig am Arsch«, sagt die Frau, die mit Anfang 20 mal eben einen Nachtclub eröffnete, in dem sich bald Mick Jagger, David Bowie und Lou Reed die Klinke in die Hand geben sollten. »Diese Freiheit habt ihr heute nicht mehr, Spontaneität ist beinahe unmöglich geworden.« An einem leerstehenden Laden vorbeispazieren, reingehen, ihn anmieten, am nächsten Tag die Wände schwarz streichen und eröffnen? In den meisten westlichen Großstädten ist so etwas heute unvorstellbar.

Trümmer sitzen in einem Berliner Verlagshaus und wirken nachhaltig begeistert von Romy Haag, die sie tags zuvor im Rahmen eines Fernsehdrehs getroffen haben. Vor dem einsetzenden Platzregen haben sie sich auf einen überdachten Vorsprung des Betonkeils gerettet, es gibt Zigaretten aus der Hand des Managers, während Sänger und Gitarrist Paul Pötsch mit euphorischem Blick von der Aura der Diva berichtet. »Sie hat uns das Substrat aus ihrem Künstlerleben mitgegeben, worauf es ihrer Meinung nach ankommt«, erinnert sich Bassist Tammo Kasper. Das Wichtigste? »Spiel für die Leute, die mit dir sind!« Von Kritik solle man sich nicht einschüchtern lassen, im Gegenteil. Macht einfach, was ihr wollt, so das Credo. Es gibt keinen anderen Maßstab als euch selbst! Aus dem Mund von jemandem wie Romy Haag klingt das natürlich wie eine letzte Weisheit: »Das zu hören, war für uns besonders schön«, sagt Kasper, »da wir genau deshalb damals diese Band gegründet haben. Um zu machen, was wir wollen. Uns selbst einen Freiraum zu schaffen.« Damals, das war vor gut zweieinhalb Jahren. Die just gegründeten Trümmer spielen einige eindrucksvolle Konzerte in Hamburg und werden wenig später von SPEX als Pop-Hoffnung erkannt. Konsequent bis reaktionär verweigern sie sich zu diesem Zeitpunkt dem Internet. Es gibt keine Bandcamp-Seite, Facebook, Instagram und Twitter schon gar nicht. Die einzigen digitalen Spuren? Zwei vereinsamte Songs, »In all diesen Nächten« und »Der Saboteur«. Später ein Video, für das sie die Goldenen Zitronen mimen – ein Ritterschlag für eine Band von der Waterkant. Im darauf folgenden Jahr schwillt der Hype weiter an, es wird Zeit, aus dem selbstgewählten Exil herauszutreten. Im Spätsommer 2013 hat die Band dann genügend Songs zusammen, um sich ins Studio aufzumachen, wo sie mit Helge Hasselberg und Janto Rößner ihr Debütalbum aufnehmen will.

»Klar ist alles scheiße, aber trotzdem! Lasst es uns angehen, und zwar lustvoll!«

Paul Pötsch

Fünf Wochen schließt sich das Trio in ein Bauernhaus in der Nähe von Schleswig ein, eine Tour de Force, bei der die Band an ihre körperlichen und psychischen Grenzen gelangt: »Du wirst halb verrückt, weil es dort keine Ablenkung gibt. Du arbeitest 15 Stunden konzentriert durch und wirst am nächsten Morgen davon geweckt, wie jemand auf einem Instrument rumkloppt«, sagt Schlagzeuger Max Fenski. Auch musikalisch verlangen sich die drei einiges ab,

um ihrem hohen Anspruch gerecht zu werden. Das Ziel: alles live aufzunehmen. »Wir sind keine naturbegabten Supermusiker«, sagt Pötsch und lacht, »es war ein gutes Stück Arbeit, bis wir die Songs auf den Punkt aufnahmereif spielen konnten.«

Die Rechnung geht auf. *Trümmer* klingt, wie ein Debütalbum klingen muss. Direkt, roh, jugendlich, mit einem gesunden Hang zum Pop, an dem sich Pötschs Zeilen von Protest und individuellem Aufstand emporziehen können. Nach Hamburger Schule der Neunziger etwa? »Das ist ein Lokalkolorit, das wir total ätzend finden«, sagt Kasper. Schon beim bloßen Klang jenes Sammelbegriffs wird die Band so sauertöpfisch wie bereits die Altvorderen vor 20 Jahren. »Erstens«, grätscht Pötsch dazwischen, »findet die Szene, wenn man das so nennen will, heute an verschiedenen Orten des Landes gleichzeitig statt«, und spielt damit auf Die Nerven aus Stuttgart, Messer aus Münster und Candelilla aus München an. »Zweitens wollten wir keine Platte über drei Straßen in Hamburg machen. Die Dinge, die wir ansprechen, passieren deutschlandweit.« Mit diesen Dingen meint er die typischen Probleme einer Großstadt im 21. Jahrhundert. Gentrifizierung, fehlgeleitete Kulturpolitik, neuer Biedermeier und so weiter. Trümmers Debüt ist eine echte Stadtplatte geworden. Die vielen zitierfähigen Sätze in Pötschs Texten kann man sich auf bereits von Generationen bemalten Wänden vorstellen, weniger auf der Sitzfläche der örtlichen Bushaltestelle. Die Metropole ist die Kulisse, vor der alles stattfindet. Sehnsucht, jugendliche Liebe, aber auch das Aufbegehren gegen verkrustete Strukturen. Die drei Mittzwanziger eint die Herkunft aus dem Ländlichen, sie sind in die Großstadt gezogen, um einen Sehnsuchtsort aufzusuchen, in dem alles möglich schien. Doch nach vier oder fünf Jahren Hamburg mussten sie feststellen, dass der Ort allein die Erwartungen nicht erfüllen kann. »Keine Stadt der Welt kann einen glücklich machen«, sagt Pötsch, »sie kann nur die Möglichkeiten bieten. Den Rest muss man selbst schaffen.«

Ein Gefühl, das gerade der aktuellen Generation zugezogener Großstädter bekannt vorkommen dürfte. Trotz jeder Allgemeingültigkeit hätte die Platte in dieser Form nirgendwo anders als in Hamburg entstehen können. Denn in der Hansestadt, einer der wirtschaftlich potentesten Städte der Republik, konzentrieren sich oben genannte Phänomene drastischer als andernorts. Gerade die letzten zwei Jahre waren in Hamburg alles andere als goldene Zeiten. Man erinnert sich an den Ausnahmezustand nach und während der Ausrufung eines Gefahrengebiets rund um die Sternschanze, das nach hanseatischer Gesetzeslage der Polizei erlaubt, jeden ohne begründeten Verdacht zu kontrollieren. »Man steht fassungslos auf der Straße und fragt sich, wo auf einmal die ganze Staatsgewalt herkommt«, erinnert sich Kasper.

Andererseits scheint es sich der Senat zur Aufgabe gemacht zu haben, Kultur in Hamburg zur Staatsangelegenheit zu erklären. Clubs werden durch selektive Subventionierung zu touristisch rentablen Massenveranstaltungsorten, während die durchs Raster gefallenen Läden ums Überleben kämpfen müssen. Doch so sehr sich ihre Umgebung auch zum Schlechteren verändert, Trümmer sehen am Ende etwas Positives in der repressiven Atmosphäre um sie herum: »Es spornt einen an, noch härter zu arbeiten, um etwas zu verändern«, sagt Kasper, und Fenski fügt hinzu: »Es gibt keine Gemütlichkeit. Zurücklehnen und den Biedermeier pflegen, das geht hier als junger Mensch nicht.«

Diese Aufbruchsstimmung ist es auch, die Trümmer am meisten von der alten Indie-Aristokratie unterscheidet: Die Band ist über den Punkt hinaus, den Status Quo anzuprangern, sie will die Dinge angehen. Schließlich weiß man, dass man in beschissenen Zeiten lebt, doch deshalb die Segel streichen? Das wäre zu einfach. »Klar ist alles scheiße, aber trotzdem! Lasst es uns angehen, und zwar lustvoll!«, ruft Pötsch mit spürbarem Optimismus. Mit Pop und Einfachheit möchte er komplizierte Sachverhalte zugänglich machen. »Das ist es doch, was gute Musik über die Jahrzehnte hinweg immer getan hat, oder?« Es ist der Band wichtig, sich nicht im Kreise Eingeweihter hinter Worthülsen zu verstecken. Was sie auf *Trümmer* sagen, meinen sie auch so. »Offene Türen einzurennen ist doch total uninteressant«, sagt Pötsch. Dann lieber potenziell alle ansprechen. »Macht euch keine Sorgen, Jungs«, hatte Romy Haag noch mit leicht verschwörerischem Ton gesagt, »die Revolte kommt. Von Frankreich aus. Die haben das Karma dafür.« Hamburg offensichtlich auch.

TRÜMMER
TRÜMMER
PIAS / ROUGH TRADE

WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 2

POP IM MUSEUM

TEXT: Frank Spilker

Bowie im Victoria and Albert Museum und im Martin-Gropius-Bau, Björk im MoMA, originalgetreue Werkaufführungen von Sonic Youth, Gang Of Four, Slayer und anderen sowie immer häufiger VIP-Packages und Sonderhäppchen für finanzkräftige Fans – selbst bei Konzerten von Bands wie den Black Keys. Sind das einzelne Phänomene oder der Beweis, dass das Subversivitätsversprechen des Pop endgültig gegen die gediegen-staatstragende Anerkennung der sogenannten Hochkultur eingetauscht wurde? Die-Sterne-Sänger Frank Spilker über Musealisierungstendenzen und anderes Unbehagen.

HIER, IM HELMUT-KOHL-MEMORIAL FÜR DEUTSCHLAND,
SCHMÜCKTE SICH DIE KULTURNATION MIT CAN, KRAFTWERK,
DEN FRÜHEN NDW-BANDS

Was ist das für ein Unbehagen, wenn die Musik, die die eigene Geschichte begleitet hat, immer seltener aus dem Radio kommt oder in der Indie-Disco läuft, allenfalls noch in der Kneipe, in die man sowieso immer geht, stattdessen aber im Museum oder im Theater stattfindet? Wenn also Bands ihre eigene Geschichte musealisieren, indem sie sie reinszenieren, wiederveröffentlichen oder sonst irgendetwas damit anstellen, das nebenbei demonstriert, dass die großen Momente vorbei sind. Die Augenblicke monumentaler Schönheit, wenn durch einen Song, eine Band und/oder die kollektive Begeisterung dafür ein Weltbild ins Wanken gerät und vielleicht ein neues entsteht; die so selten sind und die man niemals vergisst, weil sie Grundhaltungen, Begriffe und Werte eines ganzen Lebens prägen können. Ist das nur die Trauer über die eigene verlorene Jugend oder steckt noch etwas anderes dahinter?

Weil zurzeit so viel passiert mit der Musik meiner Generation (Björk im MoMA) oder der davor (Bowie in Berlin) und staatlichen Museen, weil Bands wie Sonic Youth und Blumfeld, die es eigentlich nicht mehr gibt, sich reinszenieren, habe ich mich selbst auf die Suche begeben, um eine Antwort auf diese Frage zu finden.

Mein Verhältnis zum Museum ist eigentlich positiv. Vor meiner ländlich bedingten Abwesenheit von kulturellem Input und dem gleichzeitigen großen Bedürfnis danach haben mich in den frühen Achtzigerjahren neben dem lokalen Programmkino, John Peel, SPEX und dem Forum Enger (also gut, so schlecht ging es uns gar nicht) unter anderem auch die erreichbaren Museen gerettet. Kunst, Kultur – die große Leerstelle in meinem Elternhaus, die der Bertelsmann Buchclub selbst dann nur unzureichend zu schließen in der Lage gewesen wäre, wenn irgendjemand die in der Wohnzimmerlandschaft vor sich hin verstaubenden Bücher angefasst hätte, konnte so den Weg durch meine von juveniler Depression überschattete Seele finden und sorgte schließlich dafür, dass ich mich ausnahmsweise mal mit den Gedanken anderer Leute beschäftigt habe – oder wenigstens mit ihren Bildern.

Trotzdem, als mich eine Mitarbeiterin von Walter Gödden vom Museum für Westfälische Literatur in Nottbeck im Jahr 2007 kontaktierte, um eine Ausstellung mit dem Titel »Stadt.Land.Pop« über Fast Weltweit *(ein 1985 von Spilker, Bernd Begemann und anderen gegründetes Independent-Label, das als Wegbereiter der sogenannten Hamburger Schule gilt)* zu planen, war meine erste emotionale Reaktion so etwas Ähnliches wie: »Ach du meine Güte, ich bin doch noch gar nicht tot!« Und dann ausgerechnet Fast Weltweit, die Zeit von 1984 bis 1989, das war doch alles so piefig und aus der Not geboren damals. Eine Schicksalsgemeinschaft, die sich vor allem in Ermangelung von Alternativen gebildet hat, zum Label wurde sie nur dann, wenn jemand gerade Geld hatte, meistens reichte es gerade mal für kopierte Kassetten. Will man das wirklich ausgestellt haben? Die ersten Gehversuche? Ich bin unsicher. Aber andererseits: Warum sollte man nicht auch einmal die eigene Piefigkeit ausstellen, weil ja nicht nur der Zauber, sondern auch eben sie jedem Anfang innewohnt? Ich habe bei dieser Gelegenheit gelernt, dass auch ein Nein zur Teilnahme an der Ausstellung nichts daran geändert hätte, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema längst stattfand. Aber ist das nicht schlimm? Das heißt doch nichts anderes, als den Sargdeckel zu schließen, oder? Jedenfalls fühlt es sich so an.

ES GIBT KEINE GRENZEN ZWISCHEN DEN KÜNSTEN, AUSSER, MAN ZIEHT SIE

Ich besuche die Ausstellung über die Karriere von David Bowie im Martin-Gropius-Bau in Berlin, um die Musealisierung des Pop hautnah zu erleben. Gleich am Anfang wird Bowies Bezug auf Marshall McLuhan angezeigt – und damit indirekt die Begründung geliefert, warum ein Pop-Phänomen in einem Museum für Bildende Kunst behandelt wird. Bowie begreife, laut Tafel, »das Medium als Message« und dürfe daher auch als Bildender Künstler betrachtet werden, der multimedial arbeitet – und nicht nur einfach als prominenter Absender, damit die Hütte voll wird. Klar, die Inspiration für die Kostüme stammt von Stanley Kubrick, dessen Lebenswerk am gleichen Ort auch schon ausgestellt worden ist, oder von Yamamoto. Große Künstler unter sich. Da ist dann schon wieder dieses

UND ALLEM, WAS IN DER GANZEN ZEIT IM FEUILLETON ODER IN SPEX STATTGEFUNDEN HATTE.

Unwohlsein. Alles ist ein bisschen zu ehrfürchtig, als wollte man sich auch selbst auf die Schulter klopfen, etwas zu steif und zu wenig – eigentlich fast gar nicht – kritisch in der Betrachtung. Ich meine, nehmen wir nur mal diese eklige »Ich bin ein Pierrot«-Kostümierung in den Siebzigern. Oder die Aneignung und Kommerzialisierung der schwulen Discokultur, die Bowie Mitte der Achtzigerjahre neben Madonna wohl am emsigsten betrieben hat.

Kuratiert ist die Ausstellung von Victoria Broackes und Geoffrey Marsh, Letzterer ist Leiter der Performance- und Theaterabteilung am Londoner Victoria and Albert Museum und Jahrgang 1957. Genau das richtige Alter also, um die Karriere David Bowies von A bis, sagen wir: Y mitbekommen zu haben. Ich selbst bin 1966 geboren, und alles, was vor den Achtzigerjahren bei Bowie stattgefunden hat, vor allem die Berliner Jahre mit Iggy Pop, war Stoff für die meist überhöhten Legenden meiner Jugend – schon aufgrund der Tatsache, dass man die Zeit so gerade eben verpasst hat. Genau in meinem Alter ist wiederum Klaus Biesenbach, Leiter der Abteilung für Medienkunst am Museum of Modern Art in New York. Er bereitet gerade die Ausstellung einer Künstlerin vor, deren Karriere er von den Sugarcubes bis heute verfolgt haben dürfte: Björk. Auch hier müht man sich, das Projekt zu rechtfertigen. So betont die Ankündigung der Ausstellung ausdrücklich: »This highly experimental exhibition offers visitors a direct experience of her hugely collaborative body of work.« Björk ist also nicht »nur« Musikerin, sie arbeitet auch mit »richtigen« Künstlern zusammen. Man begegnet offensichtlich dem institutionellen Blick, der es gewohnt ist, Grenzen zu ziehen. Schließlich sind die Budgets ebenso an bestimmte Inhalte und Zwecke gebunden wie Bands an Genres. Alles hat seine Schachtel – und bei Björk steht Multimedia quasi schon drauf. Außerdem kann es unter diesen Vorzeichen ja eigentlich nur eine Gruppenausstellung werden, was gut ist, weil mir der esoterische Touch von Björk immer ganz schnell auf den Sack geht. Ich vermute, das wird ganz spannend, trotzdem: Auch hier wieder das eingangs erwähnte Gefühl.

So eine Einzelausstellung, die das Gesamtwerk in der Retrospektive oder auch einfach mittendrin beleuchtet, hat ja den Vorteil, dass man alle Informationen auf dem Silbertablett serviert bekommt, und den Nachteil, dass mit der Auswahl und Gewichtung der Kuratoren genau die Interpretation und Einordnung stattfindet, die man lieber selbst vornehmen würde und sollte.

Im Jahr 2006 gab es eine Fernsehaufzeichnung der Bands Fehlfarben und Die Sterne im Haus der Geschichte in Bonn. Der Rockpalast filmte den Auftritt im Rahmen der Ausstellung: »Rock! Jugend und Musik in Deutschland.« Ein Titel, der so scheiße und voller Fehler war, dass die Ausstellung einfach besser sein musste – und das tatsächlich sogar war. Hier, im Helmut-Kohl-Memorial für Deutschland, schmückte sich die Kulturnation mit Can, Kraftwerk, den frühen NDW-Bands und allem, was in der ganzen Zeit im Feuilleton oder in SPEX stattgefunden hatte. Erwartet hätte man allerdings eher Nena und Peter Maffay, also das, was in Wirklichkeit die meiste Zeit in den Charts stattgefunden hat. Was am Ende dabei herausgekommen ist, ist ein Unterrichtsmodul »Rock im Westen« und »Rock im Osten«. Ich kenne diese Module nicht, stelle mir aber vor, dass sie besser sind als das, was mancher Lehrer aus eigenen Kräften zustande bringen würde. Trotzdem fühlt man sich beraubt oder zumindest verstümmelt, weil die Version der Geschichte, die in den Broschüren steht, ja gar nicht stimmen kann – weil jemand anderes sie geschrieben hat und es also nicht die eigene Geschichte ist.

Was meine eigene Teilnahme an Veranstaltungen dieser Art angeht: Ich finde es schwer, mir vorzustellen, dass jemand enttäuscht sein könnte, weil ich in einem Museum hänge, in einem Theater auftrete oder dem Kommerz anheimfalle. Einfach deshalb, weil ich ja nicht mein eigener Fan bin und somit schon gar nicht mein eigenes Vorbild. Vielleicht ist das einfacher, wenn man einen anständigen Künstlernamen hat, der einem immer den Unterschied zwischen der realen Person und dem Symbol, das man ja automatisch ist, wenn man sich künstlerisch äußert, vor Augen führt.

Zurzeit werden überall Taktiken entwickelt, die der allgemeinen Umsatzstagnation entgegenwirken sollen und die im Erfolgsfall auch sofort kopiert werden. Schreckliche Worte, die direkt aus dem Höllenschlund des Kapitalismus zu stammen scheinen, schleichen sich in den Alltag ein. Eines davon ist »Produktdiversifizierung«. Das ist im Fußball schon lange üblich. Es gibt dann nicht nur eine Eintrittskarte, sondern drei. VIP-Logen, Sitz- und Stehplätze. Sitzplätze für die älteren Damen und

EKLIG WIRD ES ERST, WENN DIE ERSTEN REIHEN, DER MOSHPIT,
AUS DEN HÄNDEN DER BEGEISTERTEN JUGEND GERISSEN WERDEN.
DIESER BODEN IST HEILIG UND KANN AUF EWIG NUR DURCH FANTUM ERWORBEN WERDEN.

Herren werden nicht für immer nur bei den Rolling Stones auf der Hand liegen. Richtig eklig wird es erst, wenn die ersten Reihen, der Moshpit, aus den Händen der begeisterten Jugend gerissen werden. Dieser Boden ist heilig und kann auf ewig nur durch echtes Fantum erworben werden. (Oder nicht?)

Die Sterne verkaufen ihr neues Album gerade in drei Versionen. Die teuerste Ausgabe kostet über 30 Euro und wird in limitierter Auflage hergestellt, um den eingefleischten Fans einen Mehrwert mitzugeben. Auf diese Art finanziert der harte Kern der Fans schon mal die Produktionskosten des ganzen Albums und bekommt auch noch etwas dafür. Es ist dasselbePrinzip.

Wenn Sonic Youth die eigene Geschichte in Klassik-Manier selbst überhöhen, sind sie bei weitem nicht die ersten. Die Versuche der Sechzigerjahre, sich über die Rockoper oder den so genannten Classic-Rock in die Hochkultur zu schmuggeln, waren in gewisser Weise das Gleiche. Man merkt dann vor allem, dass in den Köpfen dieser Menschen so etwas wie Hochkultur existiert, die sich substanziell von anderer Kultur (Tiefkultur? Unterschichtenkultur? Trash?) unterscheiden soll.

BANDS WIE BLUMFELD REINSZENIEREN SICH SELBST IN DER VERSION VON VOR 20 JAHREN, OHNE ÜBERHAUPT WIEDER EINE BAND MIT EINER ZUKUNFT ZU SEIN.

Bands wie Blumfeld reinszenieren sich selbst in der Version von vor 20 Jahren, ohne überhaupt wieder eine Band mit einer Zukunft zu sein. Mit nichts als Vergangenheit im Gepäck verkaufen sie ihrem Publikum die Erinnerung an die eigene Jugend. Das ist noch nicht einmal retro, das ist letztendlich nichts als Kommerz. Wer redet hier von Integrität? Die Frage der moralischen Rechtfertigung ist komplett abhängig von der eigenen emotionalen Beziehung zu einer Band. Existiert sie nicht, gibt es auch nichts, worüber man enttäuscht sein könnte. Die einzige Frage, die sich dann stellt, ist: Ist es spannend oder langweilig? Anders sieht es aus, wenn eine Band mit Projektionen bis hin zu Erlösungsphantasien belastet ist oder wenn die eigenen moralischen Ansprüche nicht eingehalten werden. Wenn also zum Beispiel Morrissey öffentlich ein Schwein äße.

Woher kommt also das Unbehagen? Warum sollen denn Kraftwerk nicht ins Museum oder die Goldenen Zitronen ins Theater? Schlimmer wäre es doch, man hätte Nena und Spliff dort oder irgendeine von den wirklich schlechten Krautrock-Bands.

Das Unbehagen rührt daher, dass jemand (eine Institution, ein Kurator, ein Museum, also gefühlt: ein Lehrer) eine unsichtbare Linie zieht, die anzeigt, was gerade noch Hochkultur ist und was nicht mehr. Lustigster Fall in jüngster Zeit: die Beförderung des Tex Rubinowitz vom Comiczeichner und lustigen Faktotum in den Rang des Hochkulturschriftstellers durch den »Ritterschlag« des Bachmann-Preises (und wie wenig ihn das interessiert hat). Natürlich musste der Wettbewerb von konservativen Kräften sofort als »in diesem Jahr äußerst schwach« heruntergeredet werden.

ES GIBT KEINE GRENZEN ZWISCHEN DEN MENSCHEN, AUSSER MAN ZIEHT SIE

Glaubte man bis vor kurzem (die Fünfzigerjahre sind hier und da immer noch nicht vorbei), dass Popmusik ohnehin nur zum Zweck der Wertabschöpfung produziert werde und künstlerisch wertlos sei, lässt sich dieses Bild in unserer (meiner) Generation nicht mehr aufrechterhalten. Das macht aber auch nichts, denn es gibt etwas viel wichtigeres Übergeordnetes, das aufrechterhalten werden soll, nämlich die Macht- und Besitzverhältnisse in diesem Land. Hochkultur ist die Kultur der Bestimmer. Nur deswegen muss immer noch in jeder zehnten *Aspekte*- oder *Kulturzeit*-Sendung irgendein sogenannter ernster Musiker seinen Flügel oder sonst ein klassisches Instrument gegen die Gebrauchsanweisung vergewaltigen, obwohl die gesellschaftliche Relevanz dieser Musikform mittlerweile in Richtung unter Null sinkt. Einfach nur, um die Behauptung zu bestätigen, dass es so etwas wie ernste Musik gibt, die sich substanziell von anderer Musik unterscheiden würde. Dieser Gedanke war wohl einmal staatstragend und musste dementsprechend von den einen verteidigt und von den anderen attackiert werden. Ich glaube ja, dass er vielmehr einfach überschätzt wird, dass aber die existierenden Institutionen und die ihnen zugrunde liegende Gesetzgebung einem keine andere Wahl lassen, als ihn weiter zu verfolgen.

Mutter

Die Gartenlobby: Mutter um Max Müller (m.)

»Ich bin auch kein besserer Mensch«

Das Dutzend ist voll: Seit den Achtzigerjahren veröffentlichen Max Müller und seine Band Mutter in regelmäßigen Abständen Platten, in diesen Tagen erscheint *Text und Musik*. Den allergrößten Teil dieser Zeit waren Mutter die Band, die keiner kennt. In den vergangenen Jahren wurden sie überraschenderweise vom Feuilleton entdeckt und ständig irgendwo erwähnt. Dabei machten und machen Mutter, was sie eigentlich immer getan haben: sehr besondere, kompromisslose Musik. Ein Gespräch mit Max Müller über Alltagsbeobachtungen, King-Kong-Filme und die Hölle Mittelmaß.

TEXT: Max Dax FOTO: Christian Werner

Max Müller, du bist seit über 30 Jahren der Kopf der Band Mutter, und fast ebenso lange zeichnest und malst du. Gibt es so etwas wie eine Grundfrage, der du beim Schreiben von Mutter-Liedern und in deinen Bildern nachgehst?
Ich frage mich immer: Wieso muss das so sein? Warum gehen die Menschen so miteinander um? Ich bin ein Mensch, der keine Vorurteile hat. Ich schaue mir alles an. Ich fahre auch in den Osten und schaue mir das an, und ich kann sagen, dass ich mich noch nie so unsicher gefühlt habe wie in Berlin-Köpenick, wo freundliche Muttis mit weißen Schnürsenkeln in den Springerstiefeln ihre Kinder zum Spielplatz rollen, und wo dem netten Aral-Tankwart eine Nazi-Tätowierung aus dem Overall lugt. Ich gleiche das dann ab mit anderen Erlebnissen. Ich bin etwa vor Kurzem in Neapel gewesen. Viele Menschen leben dort unter echt krassen, deprimierenden Lebensumständen. Und trotzdem begegnet man sich und Fremden wie mir dort mit einer Empathie und Herzlichkeit, die mich umhaut. Diese menschlichen Widersprüche sind das Faszinierendste, was es gibt. Sie auszusprechen erscheint mir ganz normal. Und genauso zeichne und male ich auch. Ich male und zeichne ab, was mir gefällt. Vorlagen sind Fotos aus Zeitungen oder Filmstills aus Noir-Filmen, Kriegsbilder oder Überzeichnungen sexueller Zurschaustellung.

In dem Song »Am Abend« vom neuen Album *Text und Musik* singst du über Deutschland: »Unten am Ufer, oben auf Brücken / In jedem Park, auf allen Dächern Wein und Bier / Und jede Sprache versteht jedes Gesicht, das zu uns spricht / Endloses Reden bis tief in die Nacht (...) Am Abend gehen wir aus und seh'n die Anderen wie uns selbst.« Ist das auch so eine Eins-zu-eins-Betrachtung der Welt?
Meine Sicht auf die Welt ist ganz klar. Es gibt keine Ironie und keine falschen Fährten. Alles ist Eins-zu-eins und meine Meinung. Ich benenne die Sachen, und damit mache ich mich auch sicherlich angreifbarer, als wenn ich mich hinter Schutzschildern aus Ironie verstecken würde. Ich möchte einen anderen Song nennen: »Wer hat schon Lust so zu leben«. Das dürfte das politischste Lied sein, das Mutter in den letzten Jahren aufgenommen haben. In Berlin gibt es viele Sinti und Roma, die putzen einem am Kottbusser Tor ungefragt die Autoscheiben und gehen den Berlinern auf die Nerven. Ein interessantes Phänomen. Alle Flüchtlinge aus aller Herren Länder werden umarmt, aber die Sinti und Roma, die gehen einem auf die Nerven. Dabei ist völlig klar, dass die sich ihr Leid ja nicht ausgesucht haben. Mich haben schon immer die Perspektiven derer am meisten interessiert, die keine Lobby haben, weil keiner Bock auf sie hat.

Du singst: »Immun gegen Hass, der schlägt ihnen entgegen / Warum sind sie hier? / Und wollen nicht geh'n?«
Genau. Sie haben keine Lobby.

Aber du nimmst selbst auch nicht die Position des Lobbyisten ein.
Nein, ich bin auch kein besserer Mensch, als die, die hassen. Ich setze mich nicht ein, ich gehe da auch nicht hin und zeige Solidarität. Da habe ich überhaupt keine Lust drauf. Ich habe mich noch nie politisch engagiert. Zugleich habe ich aber auch nicht das Gefühl, dass mir einer etwas wegnimmt oder dass die Welt Schuld sei an meiner Misere. Mir geht es ja gut. Alles, was ich sage ist: Als Beobachtender bin ich Teil davon, ich bin nicht Außenstehender. Indem ich diesen Umstand in Texte umformatiere, reflektiere ich aber natürlich mein Bestandteilsein. Insofern ist das »Wir«, das in den Texten für Mutter immer wieder herangezogen wird, zugleich ein Einschließendes wie auch ein Reflektierendes. Ich habe weder Bock, so zu leben wie »die«, noch habe ich Lust, so zu leben wie die, die auf »die« schimpfen. Und irritierenderweise geht das Spiel der unklaren Trennlinien ja noch viel weiter, ist alles noch viel verwirrender: Ausgerechnet die Berliner Polizei wird nicht müde zu unterstreichen, dass die Fensterscheibenputzer ein Randphänomen sind, für das es sich noch nicht einmal lohnt, einen Streifenwagen zu schicken. Mich faszinieren einfach offensichtlich widersprüchliche Situationen, die es einem unmöglich machen, klare Positionen zu beziehen. Ich fühle mich übrigens auch nicht vom Staat Deutschland bedroht oder eingeschränkt. Es hat bei Mutter nie Texte gegeben, die sich gegen die Polizei wenden.

Texten heißt bei dir also Gesellschaftsbetrachtung?
Natürlich. Klar. Alles, was um mich herum passiert, ist interessant. Mehr kann ich auch nicht. Ich bin kein Lyriker, der irgendwelche irren Zusammenhänge, die nicht offensichtlich sind, aufzeigen kann. Ich zeige nur das Offensichtliche.

Inwiefern spielt es eine Rolle, dass du Vater bist? Dein Sohn spielte die Hauptrolle im Video zum Song »Wo die Sonne nicht scheint«. Ich frage, weil das neue Album *Text und Musik* in seiner Versöhnlichkeit und Empathie an *Hauptsache Musik* erinnert, ein Album, das jeder zu mögen scheint – nicht zuletzt Kinder.

Vor allem beobachte ich noch einmal mehr und aus wieder anderer Perspektive. Ich habe mit meinem Sohn den Film *King Kong und die weiße Frau* von 1933 geguckt, da war der vielleicht vier Jahre alt. Alle Eltern aus dem Kindergarten waren fassungslos, wie ich ein Kind so erschrecken könne. Dabei erschreckt mich vielmehr die Selbstbeschneidung der Leute. Immer nur das Beste zu wollen für sein Kind ist im Kern Ausdruck einer Angst, doch soll man sich von Ängsten nicht leiten lassen. Es entsteht einfach gar nichts, wenn man in Film, Musik, Kunst und Literatur stets nur versucht, einen Konsens zu bedienen. Ob Filmförderung, Kindergarten oder Popakademie Mannheim – alles erinnert an Gleichschaltung. Das ist insofern bemerkenswert, als wir keinen unmittelbaren Bedrohungen mehr ausgesetzt sind. Statt dies als ideale Ausgangslage für die Kunstproduktion zu begreifen, beschneiden wir uns selbst und panschen unsere Werke auf Mittelmaß.

Gibt es Gegenbeispiele in *Text und Musik*?
Ich bin großer Fan von Kanye Wests und Beyoncés letzten Alben. In beiden Fällen wird die Komfortzone eingerissen. Bisweilen meine ich, abstrakte, wilde, komplexe Avantgardemusik zu hören. Nimm einen Kanye-Song wie »Blood On The Leaves« oder »Love Lockdown« vom Album *808s & Heartbreak*: Der Song besteht nur aus Bass, Getrommel und gepitchtem Gesang. Und die Leute tanzen dazu, als wäre es das Normalste der Welt. Und das tun sie auch zu »Blood On The Leaves«.

Letzteres ist Kanyes Adaption von Nina Simones »Strange Fruit«. Wie in einer Terre-Thaemlitz-Soundcollage sind in diesem Song verschiedenste Bedeutungsebenen zusammengecuttet und zu bizarrerweise trotzdem funktionaler Tanzmusik prozessiert.
Genau, das gibt Hoffnung. Diese Musik ist so komplex und zugleich smooth, dass ich ganz schwach werde. Wenn Rock- oder Popmusik so klingt, dann ist alles in Ordnung. Da geht es um einen Lynchmord, und die Leute können zu der Musik tanzen! Da gibt es eine Idee, und es gibt eine krasse Produktion. So klingt aber in Deutschland nirgendwo Musik. Auch wenn Mutter nicht klingen wie Kanye West, stelle ich doch fest, dass unserer Musik ebenfalls eine Idee zugrunde liegt, die wichtiger ist als alles andere. Es muss eben nicht gleichgeschaltet werden. Gleichschaltung ist nur vorauseilender Gehorsam gegenüber Ängsten, die man sich nicht eingesteht.

Ängste, die man pflegt, weil es keine echte Bedrohung gibt?
Mein Sohn hat King Kong auf alle Fälle geliebt. Und ich persönlich habe auch keine Vorlieben, was Musik betrifft. Ich höre alles. Ich habe früher Missy Elliott gehört und heute Beyoncé. Und bei deutschem HipHop schlafe ich ein. Eine deutsche, weiße Stimme hat einfach nie so eine Autorität wie ein US-Rapper.

Du als deutsche, weiße Stimme hast das direkte Benennen dessen gewählt, was du siehst. Damit bist du auf eine Art auch authentisch dir selbst gegenüber. Ist das deine Möglichkeit, den Verlockungen des Mittelmaßes zu widerstehen?
Genau. In meinen Texten steckt manchmal mehr, als ich selber denke. Ich stelle das immer erst hinterher fest, dass dieser Versuch, nur das wirklich Wahre, das echt Gesehene in klare Worte zu fassen, irritierenderweise zu komplexen Doppeldeutigkeiten und Missinterpretationen führt. Manchmal habe ich das Gefühl, dass die Leute Schwierigkeiten damit haben, unverblümte Gegenwartsbetrachtungen als das zu begreifen, was sie sind. Sie flüchten sich dann in die Annahme, es müsse ja wohl von mir ironisch gemeint sein. So uncool, diese Texte ernst zu meinen, könne man ja wohl nicht sein. Genau da fängt es aber an interessant, zu werden.

Du meinst: Interessant wird es in der Normalität, so wie Jochen Distelmeyer sang: »Kommst du mit in den Alltag?« Der Alltag ist dieser Deutung gemäß das spannendste Abenteuer von allen.
Wir sind normal. Die Leute kommen ja auch nicht damit klar, dass wir auf der Bühne nicht die Rockband rauslassen, keine Drogen nehmen oder an den üblichen Orten abhängen. Das passt aber nur in den Augen gewisser Leute nicht. Für mich ist das alles kein Widerspruch. Du hattest *Hauptsache Musik* erwähnt. Ich erinnere mich noch, wie die Leute damals die Hände über den Köpfen zusammenschlugen, weil Mutter auf einmal »schöne Lieder« sangen. Ich finde es befremdlich, dass man als Künstler an den Maßstäben anderer gemessen wird. Anerkennung findet man in diesem Sinne, wenn man die eigenen Erfolge wiederholt – und zwar so lange, bis alle es begriffen haben. So arbeiten Die Ärzte und Tocotronic.

Bei Bands wie Kraftwerk, Can oder den Einstürzenden Neubauten kam die Anerkennung über den Erfolg im Ausland.
Wir haben in New York, St. Petersburg und anderswo gespielt, und immer hat es geklappt, auch wenn keiner die Texte verstanden hat. Allerdings muss man dazu auch anmerken, dass wir vermutlich die einzige deutsche Band sind, die nie mit dem Goethe-Institut zusammengearbeitet hat. Das ist aber nicht schlimm und hinterlässt mich im Rückblick sogar ein bisschen stolz. Ich bin aber vor allem gleichmütig, was diese Dinge anbetrifft. Die Dinge passieren, wie sie passieren. Hauptsache, ich kann morgens in den Spiegel gucken.*

»Ich fühle mich nicht vom Staat bedroht oder eingeschränkt. Es hat bei Mutter nie Texte gegeben, die sich gegen die Polizei wenden.«

Max Müller

MUTTER
TEXT UND MUSIK
CLOUDS HILL / ROUGH TRADE

KURORT JACKSONVILLE

Usedom, von Berlin aus nur vier Stunden mit dem Zug. Tatsächlich aber 40 Jahre vorgespult: Rentner sein, eine plötzliche und unerwartet zwingende Fantasie! Vielleicht wird überraschend doch endlich alles gut und angenehm, wenn man dann wirklich einmal offiziell alt und greisig ist und sich nicht nur so fühlt, denke ich mir und nehme selbstverständlich ein Taxi zum Hotel – der Rücken!, dazu das umfangreiche Sonnenhutsortiment im geblähten Gepäck. Wir passieren die ersten fugenfarbig gekleideten Urlaubergruppen, ich erwäge, meine Garderobe ebenfalls ab morgen auf beigegrau-greige umzustellen, und dann kommt im Radio Michael Jackson. »Heal The World«, eine akustische Schlupfhose mit nachgiebigem Gummibund.

»Heal The World« ist ganz vorne mit dabei in meiner alleweiligen Verachtungsliederliste, weil ich zwischen den papp-pastösen Zeilen stets jenes vorwurfsvolle Zeigefingerwackeln heraushöre, das den Umstand kritisiert, dass sich meine Weltheilungsversuche im Wesentlichen auf gelegentliches leidenschaftsloses Entenfüttern beschränken (mit glutenfreiem Brot). »Heal the world / Make it a better place / For you and for me and the entire human race«. Ich kann die meisten Menschen nicht sonderlich gut leiden, die gesamte menschliche Rasse kann mir schon gleich komplett gestohlen bleiben, so weit käme es noch. Rasch raus aus dem Auto und das Lied ganz schnell vergessen!

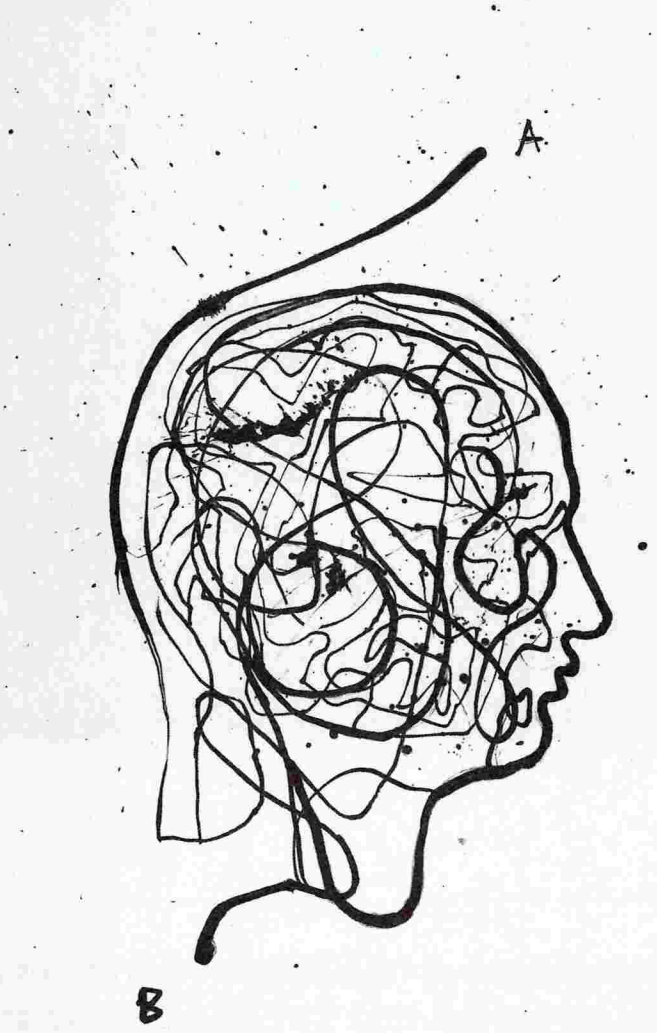
Selbstverständlich pappt es den kompletten Urlaub in meinem Ohr wie ein gründlich eingesessenes Lutschbonbon im Provinzkinositz.

Das Taxi fährt ab, und das Lied daraus bleibt bei einem, so geht es ja öfters. In diesem Fall aber besonders hartnäckig. Und überaus unpassend. »There's a place in your heart / And I know that it is love«? Das ist einigermaßen unzutreffend, hatte ich doch noch kurz vor meiner Abreise einem jungen, gutmütigen Kollegen zu erklären versucht, wie man sich beim Verfassen eines veritablen *rants* nötigenfalls künstlich in dampfenden Furor verfrachten könne – indem man sich nämlich ganz tief im Herzen einen kleinen Hassplatz einrichtet, an dem man all die Flitzpiepen, Knallchargen und Diplomdeppen einquartiert, die einen stets verlässlich auf Grant-Touren bringen. Wieso behaupten eigentlich immer alle, man solle aus seinem Herzen keine Mördergrube machen? Ich bin absolut pro Mördergrube, pro Deppendepot, pro Blödmann-Vorratsspeicherung. Ein praktisches Hilfsmittel im Alltag, das einem Lebensratgeber verschweigen!

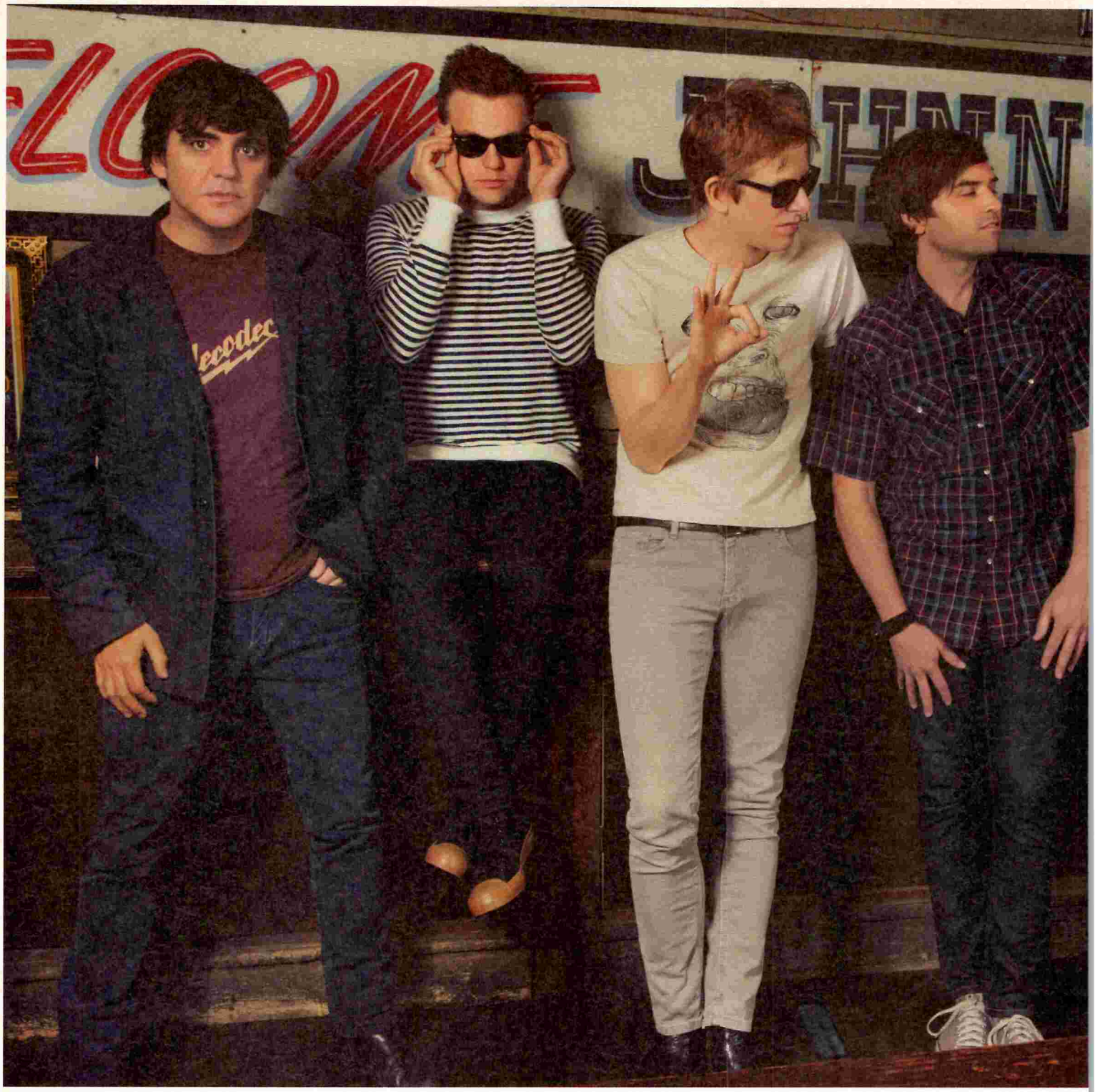
Aber jetzt befand ich mich ja im Urlaub und war darum zwangsweise gut gelaunt, woran mich immer wieder im Geiste hochgerülpste »Heal The World«-Bröckchen erinnerten. »If we try / We shall see / In this bliss we cannot feel / Fear or dread« klingelt es mir im Ohr, als vor unserem Strandkorb ein Nacktgreis undurchsichtig lange auf allen Vieren herumkrabbelt, um umständlich sein Badetuch zu glätten. »We could really get there / If you cared enough for the living«, börpst es in meinem Hirn, als ich am Bootssteg ein impertinentes Jack-Wolfskin-Paar anbodychecke, um den letzten schönen Platz auf dem Ausflugsdampfer zu bekommen. Und »Make a little space / To make a better place«, denke ich, als ich beim Hotelsonntagsfrühstück des prachtvollen Trogs mit Leberpaté just dann gewahr werde, als in meinem Magen nur mit viel gutem Willen und ärgster Völlereiabsicht noch ein Eckchen *space* zu finden ist.

Die Tage vergingen, der »Heal The World«-Ohrwurm wurde immer dicker und propfiger, kein anderer fetter Kriecher konnte dagegen ankommen. Ein Frühstück lang sah es so aus, als könnte das Hotelradio mit »I Was Made For Loving You« den störenden Klumpen vor dem Eingang zu meinem Musikgedächtnis durchdringen, als das Lied punktgenau als Speisesaal-Einlaufmusik für eine neu eingetroffene Seniorengruppe anhub.

Am letzten Tag: Erlösung. Mit rentnerhafter Nonchalance schließt sich der Kreis, ausgerechnet beim Warten auf das Bahnhofstaxi drillt ein Shantychor auf der Strandpromenade den ersehnten Tunnel durch den mit Jacksonkitt zubetonierten Hirnzugang. Es bleibt debattierwürdig, ob das Hamburger Traditional »Hummel Hummel (mit Humor)« nun eine deutliche Verbesserung der Dauer-Phantomsound-Penetration darstellt, in jedem Fall setzt es der »Heal The World«-Schmalzaberei und den unklaren Generalliebe-Appellen einen praktikablen Weltverarztungs-Gegenentwurf vor: »Mit Humor, mit Humor, kommt mir vieles leichter vor«, singe ich den Hummel-Hummel-Refrain im Kopf die ganze Fußgängerzonen-Schritttempofahrt bis zum Bahnhof. Ich werde den Enten das nächste Mal Kuchen mitbringen.



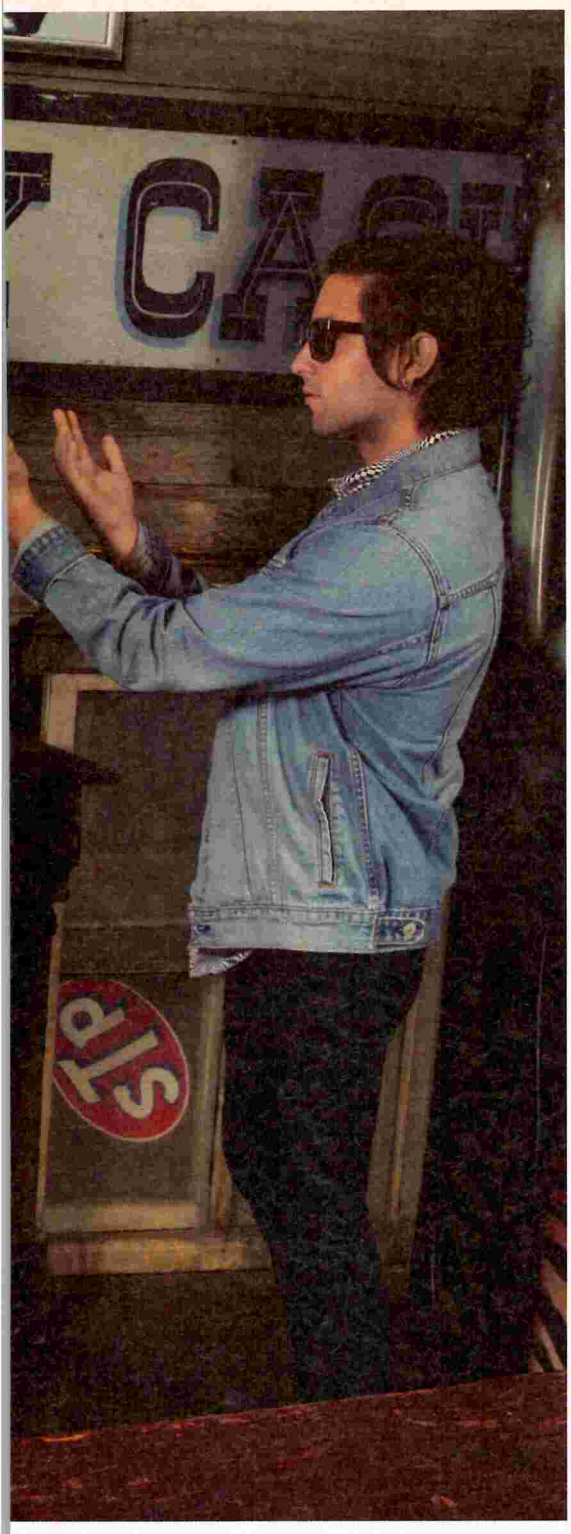
TEXT: Anja Rützel
ILLUSTRATION: Patrick Klose



They got that Soul: Spoon um Britt Daniel (m.)

TEXT: Tino Hanekamp

Hierzulande gelten Spoon immer noch als Kritikerlieblinge. Deutschland, was ist los mit dir? SPEX-Leser, wie steht's um dich? Hast du diese Band auf dem Zettel? Spoon sind das Spannendste, was der Rock'n'Roll derzeit zu bieten hat, aber sie sind natürlich längst schon wieder weiter. Ihr neues Album *They Want My Soul* ist ein scharfes Schwert gegen prätentiöse Folksänger und die Plastikpimmel dieser Welt. Am Ende essen wir Pilze.



Das Gegenteil von Twee

Spoon

Nicht nur bei anhaltender Schwermut empfiehlt sich das regelmäßige Hören der Musik von Spoon. Diese erstaunliche Band schafft mit ihren Liedern, was nur wenigen gelingt: Sie geben dir das Gefühl, dass sie wissen, wie es ist, aber auch, wie es sein sollte, sie suchen das Weiter und sagen: »It's all right«. Vor allem aber fühlt man sich von Spoon zu keiner Zeit verarscht oder unterfordert, stattdessen: Energie! Poesie! Drang! Witz! Abenteuer! Haltung! Das aber in unaufdringlich. Spoons Kunst besteht unter anderem im Vermeiden von Ausrufezeichen, sie sind eine Semikolon-Band. Mit den Ideen, die sie auf einem Album verballern, bestreiten andere Bands Karrieren, dabei schreiben Spoon einfach nur extrem gute Songs mit herrlichen Hooklines, irren Wendungen und subtil verwebten Sound-Spielereien. Das schiebt und lässt laufen, wirkt mal unbehauen und dann wieder feinstofflich und ist von einer eleganten Lässigkeit, die Arcade Fire wie einen riesengroßen, blöd vor sich hin phosphoreszierenden Plastikpimmel wirken lässt. Wie machen Spoon das? Und warum werden sie dabei immer besser? Anlässlich der Veröffentlichung ihres achten, lange erwarteten Albums ergab sich die Gelegenheit, der Sache auf den Grund zu gehen.

Berlin, Anfang Juni: Britt Daniel, ein blonder, jungenhafter Schlaks mit Jacques-Brel-Ohren, sitzt vor einem Hotel mit Blick auf die Reste der Mauer und hört einfach nicht auf, mit dem Kollegen vom *Rolling Stone* zu plaudern. Dem Tourmanager, einem dieser volltätowierten amerikanischen Indiebusinessvögel mit dem Gefühlshaushalt einer vertrockneten Eidechse, ist das egal. Er hockt in der Lobby und blickt nicht mal von seinem MacBook auf, während ich vor ihm kollabiere und auf meine imaginäre Armbanduhr eindresche. Fans? Schmeißfliegen. Journalisten? Stinkende Schmeißfliegen. Ich weiß mir nicht anders zu helfen und klappe seinen Laptop zu. Er starrt mich an, als wolle er mich erschießen, steht dann aber einfach nur auf und wir gehen raus in die Sonne.

Die Geschichte von Spoon beginnt wie so viele mit einem kleinen Jungen vor einem Plattenspieler. John Britt Daniel wird 1971 als erstes von fünf Kindern in Galveston, Texas, geboren und will unbedingt einer dieser Menschen auf den LP-Covers werden. Seine Eltern, die er als sehr liebevoll beschreibt, sind ultra-konservativ und tief religiös. Sein Vater – ein Neurologe – hört trotzdem die Beatles und die Stones, sammelt Gitarren und sagt auch heute noch Sätze wie: »Ideale kann man haben, wenn man jung ist.« Daniels Mutter hingegen hängt mittlerweile nach Spoon-Konzerten im Backstage rum und bleibt meistens länger als ihr Sohn. Als seine Highschool-Freundin ihn verließ, fing Daniel an, Gitarre zu spielen. Er ging in Austin aufs College, studierte Tontechnik und musizierte in mehreren erfolglosen Bands mit lustigen Namen und solo als Drake Tungsten, bis er 1993 schließlich mit Jim Eno die Gruppe Spoon gründete, benannt nach einem Stück von Can. Anfangs ging es darum, einen Freitags- oder Samstags-Gig in einem der Clubs der Stadt zu kriegen, also schrieb Britt einen Haufen lauter, schneller Songs, beeinflusst von Bands wie Wire, Gang Of Four und The Damned. Sehr nach Postpunk klang dann auch das erste Album von Spoon, das zweite erschien auf dem Majorlabel Elektra und floppte, woraufhin der zuständige A&R-Mann Ron Laffitte kündigte und die Band ohne Vertrag im Regen stehen ließ. Andere hätten jetzt aufgegeben, mindestens aber mit Heroin experimentiert, Daniel jedoch schrieb »The Agony Of Laffitte« und »Laffitte Don't Fail Me Now«, zwei geradezu zärtlich melancholische Abrechnungen mit dem Verräter.

Von da an ging es nur noch bergauf, langsam aber stetig. Spoon öffneten sich, wurden zugänglicher und gleichzeitig verspielter, ihre Songs liefen im Collegeradio, in Filmen und TV-Serien wie den *Simpsons* und *Shameless*, Spoon avancierten zur Konsensband der Bescheidwisser und zu Dauergästen in den Late Night Shows von Letterman bis O'Brien, landeten 2010 mit ihrem fantastischen letzten Album *Transference* auf Platz vier der Billboard Charts und wurden von der Kritikerseite Metacritic zur am besten bewerteten Band der letzten Dekade gekürt. Bei all dem gab es aber eines nie: Skandale, Schlagzeilen, irgendwas, das über die Musik dieser Band und ihre stilsichere Präsentation hinaus geführt hätte. Die größten medialen Aufreger in der Geschichte von Spoon: das Gerücht, man könne das Album *Gimme Fiction* auch rückwärts abspielen, Britt Daniels Axl-Rose-Diss und seine Aussage, dass er ja mal was mit Lindsay Lohan anfangen könne, um mehr Presse zu bekommen. In den Anfangsjahren trug er bei Konzerten zudem immer eine Sonnenbrille, um cooler zu wirken. Später verbot er seinen Bandmitgliedern das Tragen von Bärten, lange bevor Bärte wieder hip wurden. Zum Kleidungsstil der Band sagt er: »We dress sharp. We dress classy.«

Die Sonnenbrille nimmt er auch beim Interview nicht ab, ist aber ansonsten der freundlichste und geduldigste Gesprächspartner, den man sich vorstellen kann. Nachdem er meine Lobhudeleien souverän über sich ergehen lassen hat (Er weiß natürlich selber, wie gut er ist. Im Booklet von *Ga Ga Ga Ga Ga* steht »This Record is a *Hit*«, und vor vier Jahren sagte er dem *Guardian*: »Ob ich zustimme, dass wir die beste Band der letzten zehn Jahre sind? Na klar!«) – nachdem ich also die Hälfte meiner Interviewzeit mit dem Dauerlüpfen meines Panamahutes verschwendet habe, kommen wir endlich zum Punkt: »Das neue Album ist wahrscheinlich das beste, das wir je gemacht haben«, sagt Daniel, und er sagt das, wie ich zum Beispiel sagen würde: Mein Panamahut ist ein prima Sonnenschutz. »Es ist der nächste Schritt und universeller, hat mehr Soul-Einflüsse und ist mehr so ein Singalong-Album.« Dann klappt er sein MacBook auf und zeigt mir das Cover: eine geöffnete Hand, über der ein diffuses Licht schwebt.

Nach den Touren für *Transference* haben Spoon Spoon für eine Weile auf Eis gelegt. Seit ihrem Debüt im Jahr 1996 waren sie quasi ununterbrochen auf Tour oder im Studio gewesen, es drohten Egostress und Erschlaffung durch Routine. »Neun Monate lang habe ich einfach mal nichts gemacht, habe mich in ein Mädchen verliebt und das Leben genossen«, sagt Daniel. Dann gründete er mit Dan Boeckner von Wolf Parade die Band Divine Fits, »um endlich mal in der Band eines anderen einfach nur Bass zu spielen«. Nach Album und Tour brachte er Alex Fischel als neues, fünftes Spoon-Mitglied mit und widmete sich dem Schreiben neuer Songs. »Das ist harte Arbeit, denn wir haben hohe Standards. Wir veröffentlichen nichts, was nicht wirklich gut ist, und wir wissen, wann etwas gut ist. Das liegt auch daran, dass wir nicht denken, wir seien genial. Nur hin und wieder gelingt uns etwas Brillantes, den Rest bekommt einfach niemand zu hören.« Spricht's, rückt sich die Sonnenbrille zurecht und nippt am Wasserglas.

»Normalerweise bestehen unsere Backstagepartys darin, Gras aus einem Apfel zu rauchen und über Dokumentarfilme zu reden.«

Rob Pope

Die Band lebt über den Kontinent verteilt in New York, Los Angeles, Austin und Dallas, Texas. Während Daniel mit Divine Fits zu Gange war, produzierte Jim Eno Alben für Bands wie !!! und My Jerusalem, Bassist Rob Pope eröffnete eine Bar in Brooklyn, und was die anderen gemacht haben, weiß ich nicht. Bei Spoon läuft das so: Daniel schreibt Songs und nimmt Demos auf, während die anderen an ihren Ideen arbeiten. Man schickt sich den Kram per Mail hin und her, trifft sich ein paar Mal zum Proben und geht dann ins Studio. *Transference* hatte die Band selbst produziert, für *They Want My Soul* heuerten sie nun Joe Chiccarelli an, der schon mit The Shins, den Counting Crows und The Strokes gearbeitet hatte. Das ging aber in die Hose. »Wir feuerten den Typen«, sagt Britt, »und

gingen zu Dave Fridmann nach Fredonia.« Der ist vor allem für seine Arbeit mit den Flaming Lips bekannt und hat ein Faible für Störgeräusche und krude Apparate. »In seinem Studio stehen haufenweise Effektpedale rum, und man weiß nie, welches gerade an ist.« So was mögen Spoon, die Unfälle und Überraschungen suchen, um an neue Orte zu gelangen. Da werden Kaoss Pads an Klaviere gekoppelt, Keyboardsounds durch Filter gejagt und Sequenzen eines Songs verfremdet, um sie in einem anderen wieder aufzugreifen; Bassist Rob nennt das »sonic reminders«, und sie sind einer der Gründe, warum das neue Album wirkt wie ein meisterlich kompiliertes Mixtape.

»Es geht nicht nur um die offensichtlichen Dinge«, sagt Daniel, der dieser Tage besessen ist von den Songs der Beatles und ein Buch namens *Revolution In The Head* empfiehlt, »sondern auch um die kleinen Störgeräusche, Haken und Soundeffekte, denn die sind es, die letztlich das Bild malen.« Aber zurück nach Fredonia zu Fridmann: Draußen liegt meterhoch der Schnee, drinnen hocken Spoon, während Fridmann an den Songs rumschraubt. Aus Langeweile nimmt die Band dann »I Just Don't Understand« auf, einen Song aus den Sechzigern von der schwedisch-amerikanischen Sängerin und Schauspielerin Ann-Margret. Eigentlich ist das Stück für den Sampler eines Magazins gedacht, wird dann aber von der Band für so gut befunden, dass es auf dem neuen Album landet, wo es nun ein wenig aus dem Rahmen fällt, denn *They Want My Soul* ist Spoon auf dem Weg in die Disco: Es fließt, repetiert und groovt mal zackig mal hypnotisch bis zum nächsten Höhepunkt, getreu dem Motto *tension and release*. Der Opener »Rent I Pay« ist noch eine schallende Sharp-Rock-Ohrfeige, doch dann werden Spoon so eingängig und locker wie nie zuvor, um mit dem letzten Song »New York Kiss« vollends gen Pop-Himmel zu entschweben. Haben wir eigentlich schon über die Texte geredet, die Daniel mit seiner angenehm klaren Kraftstimme singt und raunt und bellt?

»Die dienen dem Song«, sagt er. »Musik ist ein klanglicher Ausdruck, und die Worte sind ein Teil davon. Die Silben, der Beat, die Akkorde – das alles erzeugt etwas, das dir entgegen kommt wie ein Gefühl.« Trotzdem sind seine zu Poemen kondensierten Kurzgeschichten mehr als Lautmalerei. »Outlier« zum Beispiel erzählt von einem, der stets alle Verbindungen kappt und schließlich in der großen Stadt verlorengeht, und das Verlorengehen klingt dann so: »Uh-na na na na, uh-na na na na.« Der Titelsong wiederum handelt von »Soulsuckern im Allgemeinen«, erklärt Britt, der aussieht und spricht, wie ich mir Salingers Holden Caulfield als Erwachsenen vorstelle. »Er handelt von den Unaufrichtigen, von religiösen Heuchlern, gebildeten Folksängern, Marktschreiern, Manipulateuren und Menschen wie Jonathan Fisk.« Fußnote: Jonathan Fisk war der Typ, der Britt Daniel damals auf dem Schulweg immer vermöbelt hat; Daniel hat einen wütenden Song auf dem 2002er Spoon-Albums *Kill The Moonlight* nach ihm benannt. Später haben sich die beiden versöhnt. »Im Ernst«, sagt Daniel, »der ist jetzt Spoon-Fan.«

Ein Wind kommt auf, mein Hut fliegt weg, die Zeit ist um. Daniel sagt »take care« und kritzelt seine E-Mail-Adresse in mein Notizbuch für etwaige Nachfragen.

Später am Abend geben Spoon ein Konzert in einem mies geführten, aber gut geschnittenen Club mit dem dämlichen Namen Bi Nuu. Das Konzert ist der Knaller und nicht zu überbieten an *sharpness*, Konzentration, Spielfreude und einer alles durchdringenden positiven Energie. Danach bittet Daniel mich und meine ebenfalls stark angetrunkenen Freunde in den Backstageraum, wo er uns sehr guten Tequila der Marke Herradura kredenzt und alles sehr gesittet zugeht. Rob Pope sagt halb im Spaß: »Normalerweise bestehen unsere Backstagepartys darin, Gras aus einem Apfel zu rauchen und über Dokumentarfilme zu reden.« Wir schleppen die Band in die Kreuzberger Cocktailbar Würgeengel, wo Daniel erst ein wenig verdutzt ist über die unfreundliche Bedienung, sich dann aber schnell an den örtlichen Gepflogenheiten gewöhnt und mit zwei ihm bekannten Damen plaudert. Irgendwer überreicht mir meinen vollkommen zerknautschten Hut, wir trinken, Dinge geschehen.

Wochen später schreibe ich Daniel eine E-Mail.

Warum habt ihr euer neues Album eigentlich *They Want My Soul* genannt?
Ich habe mich schon als Kind von Titeln dieser Art vage bedroht gefühlt und finde es auch heute noch toll, wenn Rockbands mit ihrer Symbolik und ihren Ideen dazu in der Lage sind.

Und warum wollen die deine Seele?
Weil ich eine habe und die nicht. Oder weil ich *es* habe: Soul.

Was bedeutet Soul?
Es ist deine Quelle, dein Spirit. Und es ist die Fähigkeit zu fühlen und Musik zu empfinden. Meine Lieblingsmusik hat eine Menge Soul: John Lennon, Thee Oh Sees, Moon Pix, Prince, Deerhunter, CCR, Marvin Gaye ...

Und das Gegenteil von Soul?
Twee.

Glaubst du an Karma?
Ja, aber nicht in Form einer mathematischen Gleichung.

Hattest du jemals Interesse an psychedelischen Drogen?
Yeah! Ich war 15, als ich zum ersten Mal davon hörte. Damals verbrachte ich den Sommer im Haus meines Vaters in Dallas, wo ich niemanden kannte, ging in die Bibliothek und nahm mir alles zum Thema, was ich kriegen konnte. Als mein Vater auf Arbeit war, trank ich zum ersten Mal heimlich Alkohol und hörte dabei The Teardrop Explodes, The Doors und The Cure. Ich las all diese Texte über Floating-Tanks, LSD und Jim Morrison und dachte: Das ist genau die richtige Droge für mich! Aber als ich mit 18 dann endlich einen LSD-Trip auf dem Daumen liegen hatte, lehnte ich ab. Bis heute habe ich kein Acid genommen, aber letzte Nacht nahm ich zum ersten Mal Pilze.

Nicht im Ernst! Wo? Warum? Wie war's?
Im ehemaligen Haus von Lance Armstrong, kein Witz! Jemand bot mir Pilze an, und ich hatte Lust darauf. Es war gut, aber ich bin früh ins Bett gegangen, weil ich am nächsten Tag einen Flug kriegen musste.

SPOON
THEY WANT MY SOUL
ANTI / INDIGO

»Nichts ist schlimmer als ein singender Tatort-Kommissar«

Meret Becker

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Torsten Groß
FOTOS: Claudia Rorarius

Zuletzt war es ein bisschen still geworden um Meret Becker: Sie hat ihre Tochter erzogen, auf dem Land gelebt, ist viel gereist und brauchte eine Weile, um den Tod ihres Stiefvaters Otto Sander zu verarbeiten. Nun aber gibt's Becker auf allen Kanälen: Nächstes Jahr tritt die Schauspielerin das Erbe der Berliner *Tatort*-Ermittler an, bereits diesen Herbst rückt ein neues Album – *Deins & Done* – die Musikerin Meret Becker wieder in den Vordergrund, parallel hat der Künstler Ralph Schmerberg das Album verfilmt. In dessen Berlin-Kreuzberger Atelier gingen wir mit dem Multitalent einige der wichtigen musikalischen Stationen ihres Lebens durch.

THE STOOGES
»1969«
VOM ALBUM *THE STOOGES* (1969)

Ehrlich gesagt hab ich nicht die geringste Ahnung …

Das sind die Stooges, Iggy Pops Band.
Ach, sehen Sie, das höre ich normalerweise gar nicht. Aber irre, dass das tatsächlich was Altes ist, weil man bei dieser Art von Musik überhaupt nicht mehr unterscheiden kann, wann sie entstanden ist. Das hätte genau so gut irgendein Junger sein können, der den Style von damals imitiert, so was ist ja wieder total *en vogue* in den vergangenen Jahren.

Der Meret-Becker-Bezug ist hier zugegeben auch eher banal: Der Titel ist identisch mit Ihrem Geburtsjahr. Durchaus nicht ohne Symbolcharakter: Ihre Eltern waren stark von den Achtundsechzigern beeinflusst, Ihre Kindheit verbrachten Sie in einer Art Kommune. Was wurde daheim für Musik gespielt?
Die Richtung war auf jeden Fall schon mal nicht schlecht. Meine Mutter mag Iggy Pop gar nicht, mein Bruder hingegen liebt ihn. Aber sonst: Stones, Led Zeppelin – und ganz viel Beatles. Später dann auch Jazz, Otto (Sander; Anm. d. Red.) hat vor allem Jazz gehört. Ursprünglich komme ich ja aus Bremen. In Berlin waren wir später eine ganz normale Familie, aber Bremen, da lebten wir in einer Hausgemeinschaft. Nicht direkt eine Hippiekommune, aber sehr politisch. Einige der Schauspieler um uns herum nahmen auch schon mal den einen oder anderen LSD-Trip, aber meine Mutter war definitiv kein Hippie.

THE BEATLES
»GIRL«
VOM ALBUM *RUBBER SOUL* (1965)

Hach, da muss ich immer schnaufen – der weltschönste Beatles-Song. Sowieso: Wenn ich mich zwischen Stones und Beatles entscheiden müsste, wären es bei mir immer die Beatles. Sie waren die erste Band, die ich wirklich wahrgenommen und bewusst gehört habe. Schon mit vier habe ich das rauf und runter gespielt.

TON STEINE SCHERBEN
»RAUCH HAUS SONG«
VOM ALBUM *KEINE MACHT FÜR NIEMAND* (1972)

(singt direkt mit) Rio, ist klar. Ich hab ihn noch kennengelernt, im Varieté, wo ich damals gearbeitet habe. Da war er auch unterwegs. Später habe ich sogar mal eine Aufnahme in Fresenhagen gemacht. Der schönste Song von Ton Steine Scherben ist für mich übrigens »Filmkuss«, den finde ich sensationell. Die Melodie funktioniert wie eine Filmschlaufe, das geht immer im Loop, und Rio spricht darüber, sehr assoziativ und frei. Ich kann das auf dem Klavier spielen, könnte es aber nie singen, das macht er so geil! Komischerweise dachte ich immer, Ton Steine Scherben erst über die Neubauten kennengelernt zu haben. Dabei bin ich tatsächlich ohne es zu wissen mit ihnen aufgewachsen: Ich hatte so ein Kinderalbum mit dem Titel *Herr Fresssack und die Bremer Stadtmusikanten*, das sie damals gemacht haben. Das hat mich als Kind fasziniert, ohne zu wissen, von wem es stammt.

War diese Platte Teil eines politischen Früherziehungsprogramms Ihrer Eltern?
Vielleicht. Ich bin jedenfalls absolut westkommunistisch erzogen worden. Mein leiblicher Vater war Kommunist. Und dann kamen wir

nach Berlin zu Otto. Die Idee vom dortigen Theater war ebenfalls die, dass alle ein Mitspracherecht haben. Sehr links ausgerichtet. Das geschah alles auf der Basis kommunistischer Ideen, und dementsprechend wurde man auch gebrieft. Vor allem mein Vater stand da sehr dahinter.

Mussten Sie sich von dieser Art der Erziehung in späteren Jahren in irgendeiner Weise emanzipieren?
Im Großen und Ganzen war das schon okay. Auch wenn ich finde, dass man Kinder vielleicht nicht unbedingt direkt so extrem mit solchen Dingen belätschern sollte, da gibt's durchaus Grenzen. Aber das war eben auch eine andere Generation mit einem ganz anderen Hintergrund. Es war wahnsinnig wichtig, bloß anders zu werden als die Eltern es waren. Und das wollte man eben auch auf die Kinder übertragen. Grundsätzlich ist es bei mir allerdings so, dass ich zwar ein politischer Mensch bin, mir institutionelle Politik aber kein Vergnügen bereitet. Das ist mir alles zu sehr mit der Wirtschaft verquickt.

UTE LEMPER
»WEILL: ONE TOUCH OF VENUS – I'M A STRANGER HERE MYSELF«
VOM ALBUM *WEILL: UTE LEMPER SINGS KURT WEILL* (1988)

Ist das ein Musical?

So ist es, das ist Kurt Weills »I'm A Stranger Here Myself« aus dem Musical *One Touch Of Venus* in der Interpretation von Ute Lemper.
Das ist Ute Lemper? Hätte ich nicht erkannt, wow!

Sind das Theater und die Musik von Weill mit dem Umzug nach Berlin zu Otto Sander in Ihr Leben getreten?
Was das Werk von Brecht anbelangt, kam das bereits früher mit so Sachen wie der Sammlung *100 Jahre deutsches Arbeiterlied* im Rahmen der Auseinandersetzung mit der ganzen politischen Geschichte. Im Theaterkontext hat mich das Brecht-Theater aber nicht so interessiert, viel eher Robert Wilson. Und ich habe Therese Giehse verehrt! Als ich später im Varieté gesungen habe, bin ich allerdings schon relativ schnell bei Brecht gelandet. Und alle haben immer gesagt: zu jung!

Wie alt waren Sie damals?
Vielleicht 22 oder so. Ist natürlich auch Quatsch: Die Polly zum Beispiel ist total jung – und nebenbei bemerkt ein ziemliches Aas. *(lacht)* Jedenfalls habe ich mich dann schon sehr intensiv damit auseinandergesetzt und hab inzwischen auch keine Hemmungen mehr bei diesem Material. Ich kann das tatsächlich ganz gut interpretieren, das klingt dann allerdings ganz anders als bei Ute Lemper. Deshalb habe ich sofort Musical gesagt, das klingt nach Musical und sehr amerikanisch.

Es ist tatsächlich nach der Emigration in seiner Broadway-Phase entstanden.
Kurt Weill wollte ja unbedingt Amerikaner werden! Hat er dann hiermit wohl geschafft.

Kommen der schauspielerische Einfluss und die Auseinandersetzung mit diesen Dingen denn von Ihren Eltern und Otto Sander?
Nee, das kommt eher von Marilyn Monroe. *(lacht)* Meine Mutter hat ganz viele Musicals und Hollywood-Schinken mit uns geguckt, ich habe das geliebt! Ich bin zwar im Theater aufgewachsen, aber das hat mich auf andere Weise inspiriert, zum Beispiel hat es mich träumen und fantasieren lassen. Eigentlich wollte ich aber nicht auf die Bühne, sondern hatte Sehnsucht nach dem alten Hollywood. Dann bin ich relativ schnell im Varieté gelandet, was vermutlich auf die Familie meiner Mutter und ihre Zirkusherkunft zurückzuführen ist. Nicht zuletzt war es mir damals wichtig, mich von Otto und dieser ganzen Theaterwelt zu emanzipieren, da lag die Latte ja auch verdammt hoch. Ich hatte jedenfalls einen anderen Traum. Inzwischen ist es aber so, dass ich das Theater sehr liebe. Auf der Bühne zu stehen ist für mich heute wie nach Hause zu kommen.

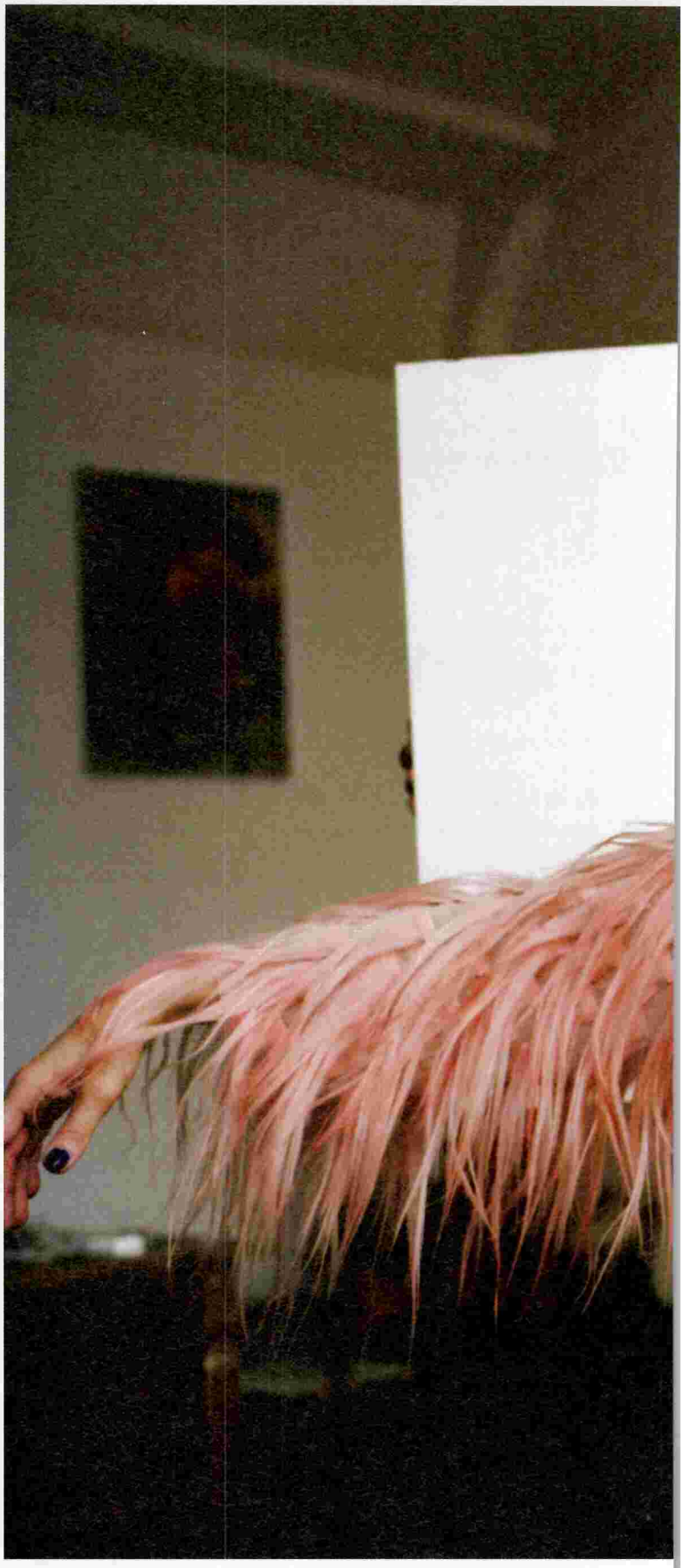
MARLENE DIETRICH
»ICH WEISS NICHT, ZU WEM ICH GEHÖRE«
VOM ALBUM *WIEDERSEHEN MIT MARLENE* (1960)

(guckt verzückt) Toll!

Das haben Sie zuerst für Sönke Wortmanns Film *Kleine Haie* aufgenommen, oder?
Ja, da kam Sönke mit an. Damals war meine Interpretation allerdings noch nicht so ausgereift, mit den Jahren hab ich es immer wieder gesungen und deutlich erweitert. Das hat mir immer Spaß gemacht: dieses Chanson-mäßige, was ja einen sehr starken erzählerischen Entertainer-Vibe hat. Marlene Dietrich zum Beispiel war überhaupt keine gute Sängerin im klassischen Sinne – aber eine Mörderinterpretin! »Sag mir wo die Blumen sind« kann keiner so wie sie. Es hat mich stets interessiert, zu gucken, was der Interpret mit einem Lied gemeint hat – und das dann zu variieren. Also gar nicht von der Notation auszugehen, sondern aus der Variation von jemandem eine weiterführende Variation abzuleiten. Und dann auch noch Hollaender (Friedrich Hollaender, Komponist des Songs; Anm. d. Red.), der Killer!

***Kleine Haie* war davon abgesehen in gewisser Weise Ihr Kinodurchbruch, kann man das so sagen?**
Das war es auf jeden Fall. Ich hatte schon vorher mit Sönke *Allein unter Frauen* gedreht, das war auch schon so ein Hype. Ging alles ganz schnell damals. Und dann kamen Dominik Graf und Doris Dörrie – und eben *Kleine Haie*, der tatsächlich eine besondere Rolle in dieser Phase einnimmt, weil es ein schöner Film mit einer tollen Geschichte und einem wunderbaren Cast war, was in der Kombination relativ selten ist.

Dafür gab es dann ja auch die entsprechenden Auszeichnungen. Wenn Sie, wie in diesem Fall, einen Teil des Soundtracks selbst gesungen haben, stellt sich die Frage, was für eine Rolle generell Musik im Film für Sie hat. Setzen Sie sich im Rahmen der Vorbereitungen für eine Rolle auch schon mit der Musik auseinander, beeinflusst das womöglich Ihr Spiel?
Eigentlich ist das erst mal egal. Obwohl ich das toll fände: Billy Wilder hat immer Musik am Set aufgelegt, was ich super finde, ein ganz tolles System. Aber es geht auch ohne. Das Tolle an Musik ist, dass man sich da so reinfallen lassen kann. Eine Szene so hinzukriegen, wie sie gemeint ist, ohne meinetwegen die dramatischen Geigen schon im Kopf zu haben, ist viel härter und schwieriger. Anders ist es, wenn ich Filmmusik mache. Überhaupt finde ich meine Musik generell sehr optisch, weil ich immer Bilder im Kopf habe. Trotzdem ist das eine Rolle, und das andere bin ich selbst. Musik ist ein emotionaler Vorgang, eine Rolle bekomme ich von außen.



COMEDIAN HARMONISTS

»VERONIKA, DER LENZ IST DA«

(1930)

Der Film *Comedian Harmonists* von Joseph Vilsmaier war ebenfalls eine schauspielerisch sehr wichtige Station, nicht nur in Ihrer Karriere. Tatsächlich kannten viele damals diese Geschichte gar nicht, insofern hat der Film auch dazu beigetragen, dieses tolle und tragische Kapitel deutscher Geschichte in Erinnerung zu rufen.

Ich war mit dem Pianist der Comedian Harmonists, Erwin Bootz, eng befreundet, als ich ungefähr zwölf war. Und den Bass Robert Biberti kannte ich aus dem Diener Tattersall, einer Kneipe, wo schon meine Oma hingegangen ist. Dadurch hatte ich einen ganz persönlichen Zugang. Meine Oma, eine sehr berühmte Spaßkomikerin, und die Comedian Harmonists hatten sogar den gleichen Agenten damals. Infolgedessen habe ich die ganzen Platten noch signiert von Erwin Bootz zu Hause. Es gibt zum Beispiel ein Foto, wo sie im Wintergarten-Varieté auftreten und völlig unverstärkt in diesem riesigen Laden singen – das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen.

KATE BUSH

»UNDER ICE«

VOM ALBUM *HOUNDS OF LOVE* (1985)

Das ist einer meiner absoluten Lieblingssongs. Die Streicher … Schlittschuhfahren – da ist alles drin, auch Filmmusik. Mein neuer Song »Eternity« ist sehr von »Under Ice« inspiriert. Er handelt von einem Kind, das ins Eis einbricht, weil ich das Bild in diesem Kate-Bush-Song so irre fand. Am Schluss singt sie »There's something moving under«, um dann zu schreien: »It's me«. Das ist so hart, weil sie in dem Moment quasi versteht, dass sie ins Eis eingebrochen ist. Wahnsinn.

NICK CAVE & THE BAD SEEDS

»THE CARNY«

VOM ALBUM *YOUR FUNERAL, MY TRIAL* (1986)

Würde ich spontan Tom Waits zuordnen. Oder Residents … Carla Bley vielleicht? *(Als der Gesang einsetzt)* Ah, okay, alles klar.

Ich hätte gedacht, dass Sie den Song kennen. Einerseits, weil Nick Cave sich in ähnlichen Kreisen bewegt hat wie Sie, andererseits aber vor allem, weil das Stück eine sehr prominente Rolle in Wim Wenders' Film *Der Himmel über Berlin* mit Ihrem Stiefvater Otto Sander spielt.

Das habe ich gar nicht mehr so auf dem Schirm. Ich bin da ja wahnsinnig früh gelandet, ich war zwölf als ich zum ersten Mal im Dschungel war. Und wie Falco gesagt hat: Wenn man sich an die Achtziger erinnert, war man nicht dabei. Und ich erinnere mich

kaum. *(lacht)* Aber ich behaupte mal, dass alle Künstler, die ich gerade genannt habe, große *heroes* von Nick Cave sind.

Das aus heutiger Sicht Faszinierende an *Der Himmel über Berlin* ist ja, dass der Film den Moment festhält, bevor aus dem alten das neue, wiedervereinigte Berlin wurde. Wie haben Sie die Veränderungen der vergangenen 25 Jahre erlebt?
Was ich immer kurios finde, ist, dass Leute aus dem Osten mir im Gespräch ganz oft das Gefühl vermitteln, ihnen seien gewissermaßen die Stadt und die Vergangenheit geraubt worden. Dass Westberlin sich aber auch total verschoben und verändert hat, scheint kaum jemandem bewusst zu sein. Das alte Westberlin gibt es halt auch nicht mehr. Ich bin sehr froh, dass ich hier die Achtzigerjahre noch miterlebt habe. Das war eine Hammerzeit. Ich bin aber ebenso froh, die Neunziger erlebt zu haben, als die Leute mit so Trash-Autos … Das war die totale Anarchie, die durften ja mit dem Arm blinken und so, voll geil! Plötzlich wurde alles entdeckt, die Subkultur hat sich massiv durchgesetzt, bis es dann zwangsweise geordnet wurde – spätestens, als die Regierung hierherkam. Und jetzt wird es wirklich eine internationale Großstadt. Die Mieten gehen hoch. Und irgendwelche Chinesen, die Wohnungen aufkaufen, sind natürlich ätzend. Aber es bringt auch ganz viel Austausch. Die Welt kommt hierher.

Berlin ist gewissermaßen die Metropole geworden, die es qua eigenem Anspruch immer schon war. Mit einem konstanten Fortgang seit den Zwanzigerjahren hätten wir die heutige Entwicklung vermutlich schon viel früher gehabt.
Das ist richtig. Da muss man nur aufpassen, dass das subkulturelle Potenzial der Stadt nicht plattgemacht wird. Was aber wirklich toll ist: Wenn ich als Teenager ins Ausland gefahren bin, wurde ich mit »Heil Hitler« begrüßt – und heute sagen alle: »Echt, Berlin? How cool!« Das ist doch echt schön!

EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN FEAT. MERET BECKER
»STELLA MARIS«
VOM ALBUM *ENDE NEU* (1996)

Blixa ist Steinbock, wie ich. Gerade hatte ich das große Vergnügen, dass er auf meiner neuen Platte noch mal mit mir gesungen hat. Ich liebe seine Arbeit sehr! Das war eine Zeit lang sehr intensiv. Blixa hatte eine Art Schreibblockade durch den Weggang von Mufti und andere Veränderungen bei den Neubauten. Ich wurde praktisch von ihm dazu verdonnert, seine Blockade durch dieses Stück mit ihm zu lösen, was auch geklappt hat.

MERET BECKER
»SNOWFLAKES FOR BREAKFAST«
VOM ALBUM *DEINS & DONE* (2014)

Moi! Eigentlich sollte das nur eine kleine Zwischenplatte werden. Es sind zwölf Songs, die in zwölf Jahren entstanden sind, und es geht nur um Liebe. Um das Loslassen, das Finden und Verlieren einer Liebe, all diese Aspekte. Irgendwie ist die Platte sehr bluegrassmäßig geworden. Eigentlich kann ich nicht Gitarre spielen, aber mein Gitarrist hat mir eine Gitarre da gelassen, da habe ich dann einfach so Griffe ausprobiert. Bluegrass ist ja sehr direkt und sehr ehrlich, die Gedanken fließen einfach aus einem raus. Und so ist mir das passiert mit dieser Gitarre, das kam dann einfach so. Ich liebe Townes Van Zandt und Gillian Welch und hab mich ohnehin immer schon viel mit Country auseinandergesetzt. Und da bin ich jetzt irgendwie gelandet. Als nächstes kommt dann eine Zirkusplatte.

KLAUS DOLDINGER
DIE TATORT-MELODIE
(1970)

Geil, der Vorspann ist das Beste!

Diese Meinung teilen nicht alle Kollegen: Als Til Schweiger vor einiger Zeit seine *Tatort*-Rolle angetreten hat, empfahl er als erstes, den Vorspann und die Musik zu modernisieren.
Was? Ey, den ruf ich sofort an! Til, du Arsch, das geht überhaupt nicht. *(lacht)* Das ist doch das Tollste! Wenn man es schafft, den *Tatort* besser zu machen als den Vorspann, dann hat man es gewuppt! Ein Wahnsinnsding von Doldinger!

Ab 2015 werden Sie gemeinsam mit Mark Waschke das neue Berliner Ermittlerduo der Serie spielen. Haben Sie Bedenken, künftig auf die Rolle festgelegt zu werden?
Diese Gefahr gibt es natürlich. Vor 25 Jahren hat man mich das schon mal gefragt, und damals wollte ich es genau aus diesem Grund nicht machen. Allerdings glaube ich, die Gefahr ist heute nicht mehr so groß wie früher. Außerdem finde ich schon, dass ich relativ wandelbar bin. Trotzdem wollte ich eigentlich nie die Fernsehtante werden. In diesem Fall ist die Rolle aber echt gut, das ist eine tolle Frauenfigur. Berlinerin, was für mich ganz wichtig war. Weil dieser Berliner *Tatort* etwas Boulevardeskes hat. Und damit bin ich aufgewachsen, über Otto zum Beispiel. Otto und Kathi Thalbach sind Leute, die gleichzeitig Kunst sind – und den Boulevard lieben. Auch ich habe keine Angst vor dem Boulevard, sondern mag ihn sehr, was vielleicht auch wieder an diesem Zirkus-Entertainer-Background liegt. Diese *Tatort*-Rolle sehe ich jetzt als Chance, ein weiteres Kapitel aufzuschlagen. Da ist der Boulevard, dort ist das Kino – und hier ist meine Musik. Eine schöne Mischung.

Der *Tatort* ist ja eigentlich das einzige öffentlich-rechtliche Format, das immer noch gesellschafts- und generationsübergreifend funktioniert und von vielen Leuten jeden Alters rituell geguckt wird.
Witzigerweise bin ich überhaupt keine *Tatort*-Guckerin gewesen – bis jetzt. Ich musste mich da erst mal reinarbeiten. Aber auch da versuche ich mich gar nicht zu sehr beeinflussen zu lassen oder irgendeine Form von Druck aufzubauen. Sonst verliere ich das, was ich eigentlich habe: dass ich nämlich ein Freigeist bin. Das wollen die auch. Damit haben sie zwar manchmal zu kämpfen, aber sie wissen es auch zu schätzen. Ich muss nur vorher noch aufpassen, dass ich das mit der Platte durchhabe bis die erste Folge läuft. Nichts finde ich schlimmer als einen singenden Tatort-Kommissar! *(lacht)*

MERET BECKER
DEINS & DONE
EDEL

POP KULTUR

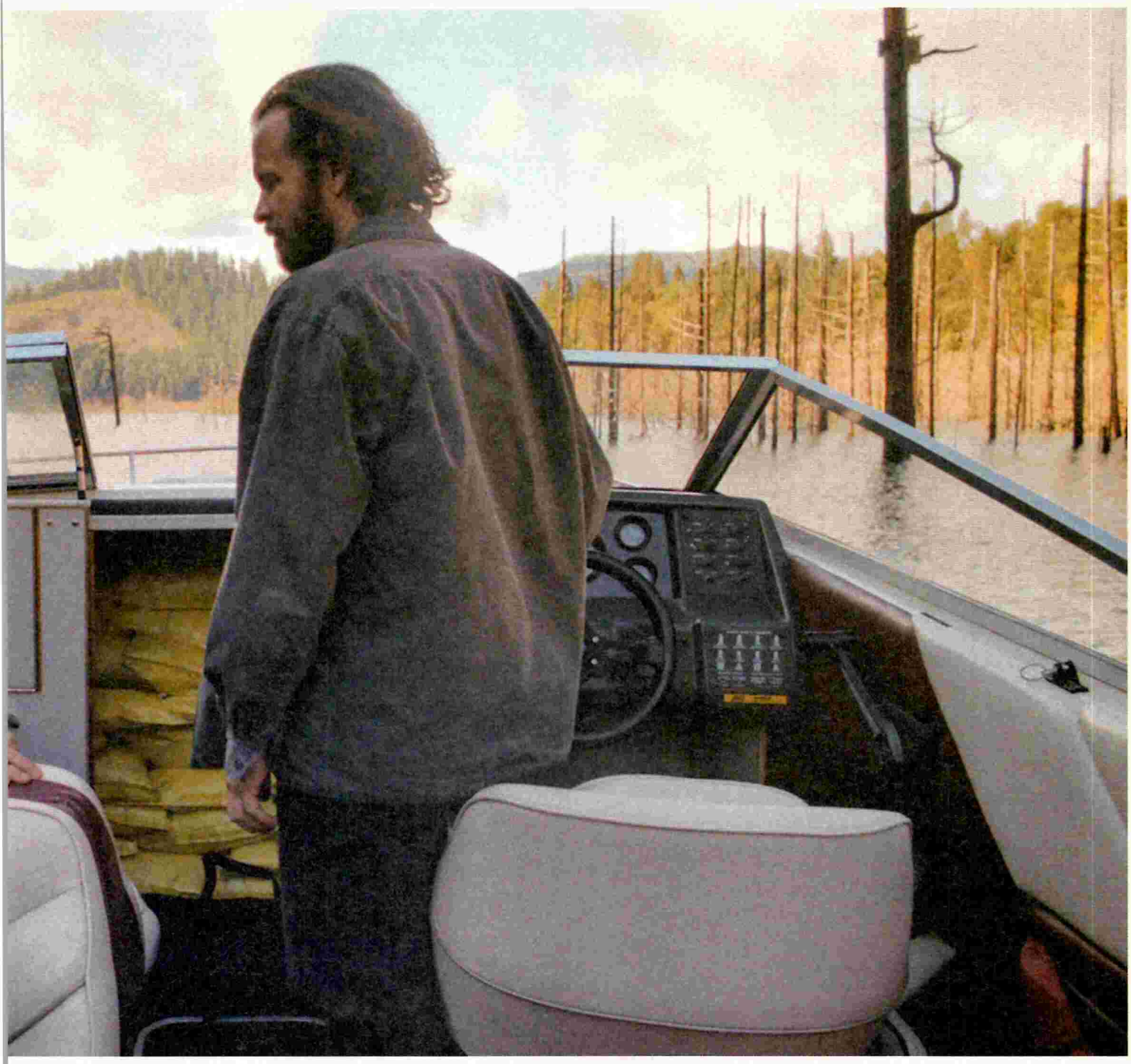
»Mittlerweile hat man Hamburg so verglast, als lebten dort Wesen im Terrarium.«

Wolfgang Joop

70 Film: *Night Moves* 74 *Maps To The Stars* 78 Bilder, die die Welt bewegten
80 Literatur: Theoriejargon in Literaturwissenschaft und Popkritik
84 Theater: *Romeo & Julia* in Hamburg
88 Kid Koala in Toronto 92 Modegespräch: Wolfgang Joop
118 Perspektive: Kleider machen heute

Die Natur ist nicht unschuldig zu haben

NIGHT MOVES



TEXT: Esther Buss

Manchmal muss man eben einen Staudamm sprengen, wenn man die Welt verändern will. Nur um nach der Tat zu bemerken, dass sich die größten Veränderungen vor allem im eigenen Kopf abspielen. Die US-Regisseurin Kelly Reichardt erzählt mit *Night Moves* ein konzentriertes Personendrama rund um drei Umweltaktivisten und weist mit dem Film doch weit über das Biobauern-Kommunen-Setting hinaus: auf die großen amerikanischen Mythen.

Die verschiedenen Formen gegenkulturellen Handelns werden in Kelly Reichardts *Night Moves* einmal als »small plans« und »big plans« differenziert. Zu den »small plans« zählen eine Biolandwirtschaftskooperative mit einer kommunenartigen Sozialstruktur, ein Zusammenschluss von Aktivisten, die mit umweltpolitischen Filmen aufklären, aber auch ein individuelles, alltägliches Bewusstsein für die natürliche Umgebung, für scheinbar kleine Dinge, wie zum Beispiel einen sicheren Platz finden für ein heruntergefallenes Vogelnest. Ein »big plan« könnte dagegen vorsehen, einen Staudamm zu sprengen, so wie es Josh, Dena und Harmon in *Night Moves* tun. Vor dem Hintergrund eines selbstorganisierten, auf ökologische Korrektheit ausgerichteten Milieus erzählt der Film von diesem Anschlag dreier Ökoterroristen und seinen Folgen.

Ausgangspunkt ist, wie bei allen Langfilmen Reichardts, die seit *Old Joy* (2006) in und um Oregon situiert und in enger Zusammenarbeit mit dem Autor Jonathan Raymond entstanden sind, eine konkrete Landschaft. In *Night Moves* ist es das Applegate Valley in South Oregon, in der die real existierende Biofarm liegt, ein auch im buchstäblichen Sinn malerisches Stück Natur: Die US-amerikanische Independent-Regisseurin gibt als eine ihrer Inspirationsquellen die visionären Landschaftsmalereien von Charles E. Burchfield an. Weitere Schauplätze sind ein New-Age-Spa, in dem Dena (Dakota Fanning) angestellt ist und das beständig mit dezenter Entspannungsmusik beschallt wird, dann das tief in den Wäldern gelegene Wohnwagenquartier des ehemaligen US-Marines Harmon (Peter Sarsgaard) sowie der unweit davon gelegene Stausee mit angrenzendem Naturschutzgebiet. Josh (Jesse Eisenberg) lebt und arbeitet auf der Biofarm, wenn er ins Internet muss, sucht er die örtliche Bibliothek auf.

Auf den ersten Blick scheint dieses Setting ähnlich weltabgewandt wie etwa das Refugium eines Ted Kaczynski, Gegenstand von James Bennings Film *Stemple Pass*. Doch nicht nur haben die militanten Umweltaktivisten in *Night Moves* mit den irren Verschwörungstheorien und der radikalen Selbstisolierung des Unabombers keinerlei Berührungspunkte; Josh, Dena und Harmon sind rationale, fast durchschnittlich wirkende Leute, weder Fanatiker noch kühle Professionelle. Auch die Natur offenbart sich im Film als eine schon immer zugerichtete, kultivierte. Sie ist nicht unschuldig zu haben, das wird klar, noch bevor die Geschichte überhaupt begonnen hat: Über den Anfangstiteln liegt der Sound einer Turbine, so wie auch die gespenstisch stillen Bilder der Wüsten- und Steppenlandschaften in Reichardts *Meek's Cutoff* (2010) durchgängig vom Quietschen der Viehwagen begleitet werden.

Kelly Reichardt zeigt Wald, Wiesen, Anbaufelder, die auf die Natur abgestimmte Architektur der Farm, nicht aber die sichtbaren Beeinträchtigungen des Ökosystems, etwa die 29 Golfplätze in der Umgebung, von denen einmal die Rede ist. Es ist, selbst mit dem Präfix »Öko-«, nicht unbedingt ein naheliegendes Setting für einen Thriller. Doch *Night Moves* bezieht seine Spannung eben nicht aus einem offensichtlichen »Clash«, sondern aus einer vielmehr introvertiert gelagerten Reibung von friedlicher Umwelt, innerer Anspannung und gewaltsamer Aktion.

So wie *Meek's Cutoff* den männlichen, dynamischen Westernmythen von Expansion und Revolverheldentum eine entschleunigte Erzählung über Arbeit, Monotonie und unheroische Einsamkeit entgegenstellt, so verfährt auch *Night Moves* mit den Standards des Heist-Movies. Reichardt erfüllt die Konventionen des Genres – das zieht sie am Ende mit an Sturheit grenzender Konsequenz durch –, kocht sie jedoch auf ihre Essenz herunter. Nüchtern und ganz in der Tradition neorealistischen Erzählens zeigt sie die Vorbereitungen des Anschlags: den Kauf des Motorboots, dessen Name dem Film seinen Titel gibt und das später in eine schwimmende Bombe verwandelt wird, die nicht unkomplizierte Beschaffung des Ammoniumnitratdüngers und die Präparierung der Sprengladung, die Beseitigung der Spuren und so weiter. Bei der Inszenierung des nächtlichen Anschlags, dessen Höhepunkt *off camera* passiert, greift Reichardt auch auf die klassischen Elemente des Thrillers zurück, wenn sie nach der Aktivierung des Sprengsatzes ein Auto wegen einer Panne am Straßenrand neben dem Staudamm anhalten lässt. Die Szene ist ein Kunststück minimalistischer Suspense-Regie: Die drei Aktivisten im Ruderboot, das sie vom Tatort wegbringen soll, schweigend und wartend – das Geschehen am Straßenrand nicht mehr als ein leuchtender Fleck in der tiefschwarzen Nacht, greifbar nur durch fern klingende Sprachfetzen und Geräusche. Effektiv aufgebrochen wird der Realismus nur durch den hypnotischen Ambient-Sound von Jeff Grace, der schon für zahlreiche Horrorfilme Musik komponierte.

Reichardts Filme spüren Schwundstufen amerikanischer Mythologie auf: den Topos der Straße, der Frontier, des Unterwegsseins.

Der letzte Abschnitt innerhalb einer geradezu musterhaft dreigeteilten Dramaturgie befasst sich mit den Nachwirkungen des Anschlags. Die Losung »Just get back to normal!« ist nicht für alle Beteiligten ohne weiteres umzusetzen, schon gar nicht, als von einem vermissten Camper die Rede ist, der am Flusslauf zeltete. Die Natur sieht ab diesem Zeitpunkt nur noch der Zuschauer. Josh und Dena ziehen sich ganz in sich selbst zurück, sie können ihre Umgebung, für deren Fortbestand sie sich radikalisiert haben, nicht mehr wahrnehmen. Auf eine kollektive Erfahrung unter extremen Bedingungen folgen Vereinzelung, Selbstverwerfung und Paranoia.

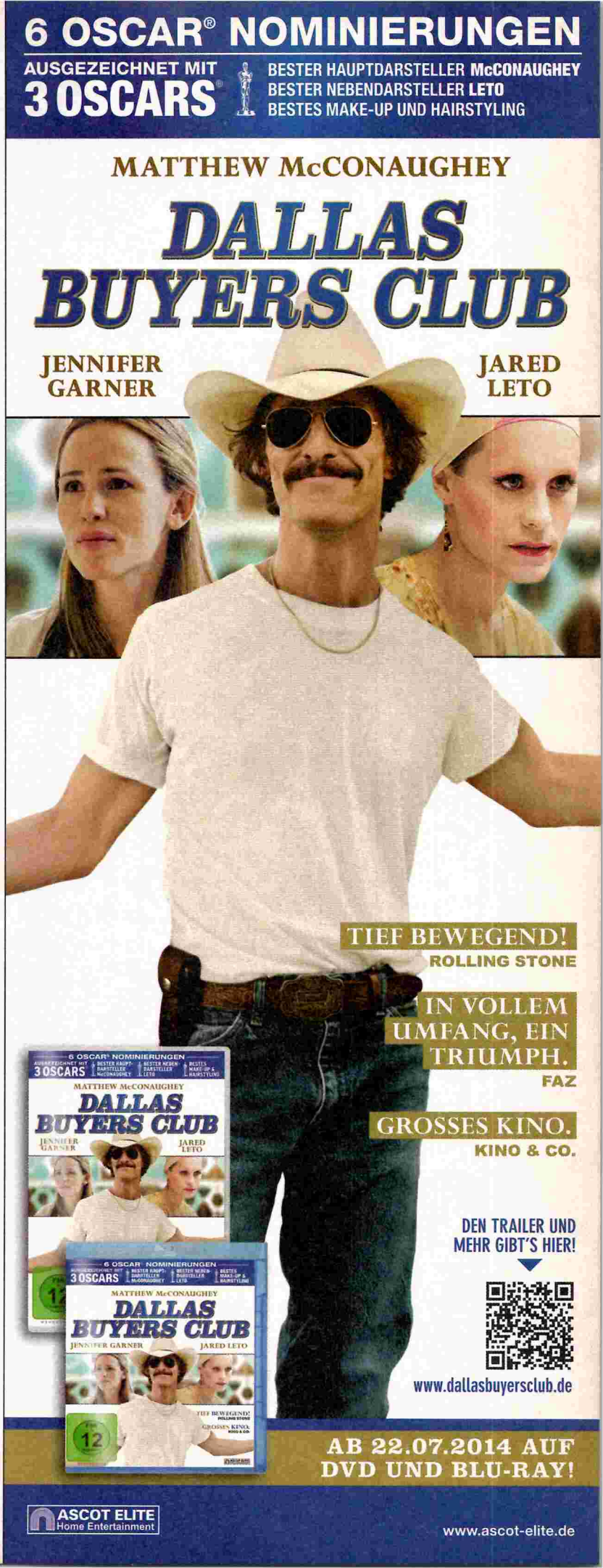
Night Moves verbindet ein fein austariertes Personendrama im generischen Rahmen des Thrillers mit einer genuin amerikanischen Erzählung über alternative Lebensentwürfe, Gegenkultur und Militanz, die eng mit der Landschaft – als einem geschichtlichen Raum – verwoben ist. Reichardts Kino zeigt sich in dieser Hinsicht mit James Benning näher verwandt als mit anderen »Neuen Realisten« wie Debra Granik oder Matt Porterfield, die hauptsächlich gegenwartsbezogen erzählen. Seit ihren Anfängen verknüpft Reichardt Regionalismus mit nationaler Historie; ihre Filme spüren Reste, vermeintliche Nischen und Schwundstufen amerikanischer Mythologie auf: den Topos der Straße, der Frontier, des Unterwegsseins. Schon ihr Spielfilmdebüt

River Of Grass von 1994 bearbeitet und dekonstruiert einen Evergreen amerikanischer Mythen- und Filmgeschichte: den des Outlaw-Paars auf der Flucht. Lagerfeuer, Güterzüge, Wälder, die Wüste, das sind die vorherrschenden Motive in Reichardts Filmen. Hinzu kommt ein Figurenpersonal aus Driftern und Hobos, die (zu Zeiten der Bush-Ära) kaum mehr das Freiheitsversprechen in sich tragen, das diese Narrative einst hervorbrachte. Reichardts Umherziehende sind daseinsentfremdete oder prekäre Existenzen an den Rändern der Gesellschaft, auf der Suche nach einem Job (*Wendy And Lucy*) oder nach verbleibenden Freiräumen (*Old Joy*). Wie brüchig diese Mythen jedoch von Anfang an waren, davon erzählte 2010 *Meek's Cutoff*, eine teilweise auf Originalberichten basierende Geschichte über einen Siedlertreck, der sich 1845 auf dem Oregon Trail verirrte.

So ist die Landschaft als mythologischer Raum immer auch Abbild einer mentalen Matrix. Selbst wenn *Night Moves* die ideologischen Debatten der ökologischen Linken gänzlich in die Figuren hineinverlegt (von der etwas holzschnittartigen Szene eines Filmabends zum Thema globale Verschmutzung abgesehen), so ist das Projekt von Josh, Dena und Harmon im Hintergrund doch fest mit der amerikanischen Geistesgeschichte und Kulturkritik verknüpft. Schon Henry David Thoreau, ein hartnäckiger Bezugspunkt für praktisch die gesamte US-amerikanische Ausprägung des *green anarchism*, verband »die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat« mit dem Zurück zur Natur. Aber auch über den Ökofundamentalismus von Earth Liberation Front oder Earth First! hinaus ruft *Night Moves* politische Widerstandsformen der amerikanischen Geschichte auf, von Patty Hearst und der Symbionese Liberation Army bis hin zum Weather Underground.

Ganz nebenbei und ohne damit ein Thema auszubuchstabieren, verhandelt Reichardt auch Fragen der Geschlechterhierarchie – ein Aspekt, der zweifellos in ihrer eigenen, bisher alles andere als glatt verlaufenen Regielaufbahn ebenfalls eine Rolle spielt. In Interviews weist die Filmemacherin immer wieder darauf hin, dass männliche Kollegen wie Gus Van Sant oder Spike Jonze unter weit großzügigeren Bedingungen persönliche, unabhängige Filme machen können. Zwölf Jahre dauerte es, bis Reichardt ihren zweiten Spielfilm finanziert bekam, und dass sie bis heute am Bard College in New York unterrichtet, hat wohl nicht nur idealistische Gründe. So wie die Stimme von Emily Tetherow, der zum Nähen, Kochen und Besänftigen abgestellten Siedlerfrau in *Meek's Cutoff*, zunächst nichts gilt, wenn es um ernsthafte Belange geht, so wird auch Denas Autorität von Josh und Harmon unterschwellig angezweifelt, etwa wenn sie in ihrem dominanten Redeverhalten wiederholt harsch ausgebremst wird. Am Ende gilt ihr allzu bewusstes In-der-Welt-Sein als die größte Bedrohung. Dass ihre auch körperliche Reaktion, ein Hautausschlag – an diesem Punkt schlägt der Film eine Brücke zu Todd Haynes' Umwelthorrorfilm *Safe* (1995) – nicht etwa Ausdruck einer ökologischen Katastrophe ist, lässt sich dabei als eine bittere Pointe des Films lesen.

NIGHT MOVES
USA 2013
REGIE: KELLY REICHARDT
MIT JESSE EISENBERG, DAKOTA FANNING, PETER SARSGAARD U. A.



MAPS TO THE STARS

Die Seele ist ein perverses Konzept

Für die Dreharbeiten zu seinem 21. Film wagte sich der kanadische Regisseur David Cronenberg erstmals nach Hollywood. *Maps To The Stars* ist einmal mehr eine zynische Abrechnung mit der Leere und Kaputtheit der Traumfabrik. Und funktioniert zugleich wie eine antike Tragödie im Celebrity-Zeitalter der aufgepumpten Lippen und drogensüchtigen Teenie-Stars. Gnadenlos, giftig, genüsslich böse.

TEXT: Patrick Heidmann

»Mein Film ist doch keine Satire!« David Cronenberg schüttelt den Kopf, wenn er über die ersten Reaktionen auf *Maps To The Stars* spricht, eher verwundert als empört. »Das ist einfach ein Abbild der Realität. Jede Aussage, die bei uns im Drehbuch steht, hat Bruce Wagner genau so in Hollywood aufgeschnappt.« Notorisch desinteressiert an tiefschürfenden Gesprächen über die eigene Arbeit, macht es sich Cronenberg ein bisschen zu leicht mit solchen Aussagen, selbst wenn etwas dran sein mag, dass dem für seine L.A.-Geschichten bekannten Schriftsteller und Drehbuchautor Bruce Wagner viel Absurdes zu Ohren kommt. Eine gewisse an Klischees orientierte Überhöhung kann man *Maps To The Stars*, diesem geradezu giftigen Blick in die Abgründe der Traumfabrik, beim besten Willen nicht absprechen.

Eine junge, von Brandmalen entstellte Frau (Mia Wasikowska) kehrt nach längerem Aufenthalt in der Psychiatrie nach Hollywood zurück, bandelt abgeklärt mit ihrem Limousinenchauffeur (Robert Pattinson) an und wird schließlich zur persönlichen Assistentin einer nicht mehr ganz taufrischen Schauspielerin (Julianne Moore), die sich mit aller Verzweiflung an das letzte bisschen Ruhm klammert, außerdem von ihrer deutlich erfolgreicheren, jung verstorbenen Mutter (Sarah Gadon) in Visionen heimgesucht und von ihrem Selbsthilfetherapieguru (John Cusack) gequält wird, der wiederum Vater eines millionenschweren Kinderdarstellers (Evan Bird) ist, von Mama (Olivia Williams) gemanagt und mit 13 Jahren bereits Rehab-erfahren.

Kalte, tote Menschen in einer kalten, toten Welt: Was kürzlich Paul Schrader über seinen Film *The Canyons* sagte, trifft auch auf Cronenbergs selbstverständlich unauflösbar miteinander verbundenes Personal zu. Doch wo Schrader und sein Autor Bret Easton Ellis mit ihrer Hollywood-Abrechnung im seichten Gewässer der Ödnis strandeten und bloß Lindsay Lohan auffahren konnten, hat *Maps To The Stars* eine furios aufspielende (und in Cannes als beste Darstellerin ausgezeichnete) Julianne Moore zu bieten. Und lotet den Irrsinn und Narzissmus unter der polierten Oberfläche des Showgeschäfts mit makabergiftigem Humor in all seinen Abgründen aus.

Wie in all seinen Filmen richtet Cronenberg, der erstmals in seiner Karriere tatsächlich in den USA drehte, auch in diesem Fall einen ausgesprochen kühlen, ja distanzierten Blick auf das Geschehen. Für Wärme oder Sympathieträger ist in dieser Welt kein Platz, und was zunächst tatsächlich wie Satire aussieht, entpuppt sich schnell als bitterer Zynismus, zur Farce zugespitzt. Oder hatte Cronenberg mit seinem dichten Geflecht aus ödipal-inzestuösen Familienbeziehungen, mörderischen Geheimnissen und den allgegenwärtigen Geistern der Vergangenheit vielleicht sogar eine klassische griechische Tragödie im Celebrity-Zeitalter der aufgepumpten Lippen und auf Abwege geratenen Teenie-Stars im Sinn?

»Damit kann ich nichts anfangen«, sagt der Regisseur und zuckt im Interview nur wieder mit den Schultern. »Wenn ich einen Film mache, denke ich nie abstrakt oder thematisch darüber nach. Natürlich ist mir klar, dass es Interpretationen dieser Art geben wird. Doch mir geht es darum, wie ich eine Szene choreografiere, wie die Schauspieler aussehen müssen und wie sie innerhalb ihres Dialogs aufeinander reagieren. Nicht darum, wer die Szene am Ende wie versteht. Ich bin da ganz pragmatisch und verschwende keine Gedanken an den Inzest in ägyptischen Pharaonenfamilien oder die Strukturen der griechischen Tragödien.«

Letztlich ist es ohnehin nicht die inhaltliche Deutung, die *Maps To The Stars* zu mehr macht als einer amüsanten Abrechnung mit einem Ort, den Cronenberg nicht ohne Grund nur als gelegentlicher Gast kennt. Zu oft schon hat man, von *Sunset Boulevard* über *The Player* bis hin zu *Entourage* oder eben *The Canyons*, Geschichten über die Lächerlichkeit und Leere Hollywoods gehört und gesehen, als dass hier zwischen abgehalfterten Diven, knallhart kalkulierenden Produzenten und skrupellosen »Momagern« neue Erkenntnisse zu gewinnen wären.

Viel spannender ist das komplexe Metakonstrukt, mit dem sich Cronenbergs 21. Film fest im Gesamtwerk des Kanadiers verortet. Die Familie als Hort der Gewalt, wie wir sie etwa in *A History Of Violence* oder *Eastern Promises* sahen, trifft hier auf die sexuell aufgeladene Psychotherapie von *Eine dunkle Begierde* sowie Robert Pattinson, der nach *Cosmopolis* abermals in einer Limousine Platz nimmt (und diesmal übrigens eine deutlich bessere Figur macht). Ganz zu schweigen davon, dass Cronenberg, einst über lange Jahre der Meister des Body Horrors, mittels entstellender Brandnarben, halb erigierter Schwänze, maskenhafter Gesichter und natürlich mit reichlich spritzendem Blut den menschlichen Körper in seiner ganzen Anfälligkeit so sehr ins Zentrum rückt wie lange nicht.

Eine Feststellung, mit der zur Abwechslung auch der Meister selbst leben kann. »Ein Großteil der Kunst, etliche Philosophen und vor allem die meisten Religionen versuchen ja immer, der Realität des Körpers zu entfliehen, und behaupten, beim Menschen drehe sich alles um die Seele«, meint Cronenberg mit Blick auf seine Filme. »Das ist in meinen Augen ein perverses Konzept. Ich glaube, dass im Gegenteil der Körper das ist, was uns als Menschen ausmacht. Deswegen kann ich gar nicht anders, als mich immer wieder mit ihm zu beschäftigen.« So erfrischend gnadenlos und genüsslich böse wie in *Maps To The Stars* hat er das allerdings seit Jahren nicht mehr getan.

MAPS TO THE STARS
KANADA, DEUTSCHLAND 2014
REGIE: DAVID CRONENBERG
MIT MIA WASIKOWSKA, JULIANNE MOORE, EVAN BIRD, JOHN CUSACK, ROBERT PATTINSON U. A.

EVERYDAY REBELLION

ÖSTERREICH, SCHWEIZ 2013
REGIE: ARASH UND ARMAN RIAHI

Es ist eine Mammutaufgabe, der sich das in Österreich lebende iranische Brüderpaar Arash und Arman Riahi mit seinem ersten gemeinsamen Film gestellt hat. In *Everyday Rebellion* versuchen sie nicht weniger, als die weltweiten Protestbewegungen der vergangenen Jahre zusammenzufassen und auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Von New York bis Damaskus, Madrid, Teheran und Kiew sprechen sie mit Menschen, die mit den in ihrem jeweiligen Land herrschenden Verhältnissen unzufrieden sind. Der Film dokumentiert, wie dieser Unmut im öffentlichen Raum auf Straßen und Plätzen sowie im virtuellen Raum an die Öffentlichkeit getragen wird. So ist ein vielfältiges Geflecht aus Kommentaren, Aktionen und Diskussionen entstanden, dessen Ziel es ist, sowohl die regionalen Unterschiede als auch die transglobalen Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.

Dem Film gelingt diese Gratwanderung vor allem aufgrund des hervorragenden Schnitts. Ohne dass Hektik aufkommt, werden die verschiedenen Schauplätze und Akteure miteinander verwebt; akustische Überblendungen von Protestrufen verdeutlichen etwa, dass die amerikanischen Occupy-Aktivisten und die iranische Grüne Bewegung sich zumindest in einigen Punkten durchaus einig sind. *Everyday Rebellion* transportiert ein unbestimmtes, aber starkes Gefühl von grenzübergreifender Aufbruchstimmung, eine Hoffnung, dass gewaltloser ziviler Ungehorsam die Welt zum Besseren verändert.

Klar ist aber auch, dass so ein emotionaler Anspruch nicht ohne reichlich Vereinfachung und Dekontextualisierung gelingt. Um ihre positive Botschaft zu senden, verzichten die Riahi-Brüder größtenteils darauf, Widersprüche innerhalb der Bewegungen sowie zwischen den Ländern einzufangen. Diese Widersprüche gerade bei hochkomplexen Konflikten wie in Syrien oder Iran zu verschweigen, riecht gefährlich nach reiner Stimmungsmache. In einer Szene, bei einem Protest gegen Zwangsräumungen in Madrid, etwa fordert ein Protestler die Ausweisung aller Ausländer aus dem Land. Sofort wird sein Einwurf von den Umstehenden kritisiert, er verschwindet schnell aus dem Bild. Dass sich Frustration angesichts übermächtiger staatlicher und ökonomischer Strukturen nicht nur in kreativ reflektierter Empörung äußert, verdrängt der Film erfolgreich. Der Zweck, junge Menschen für eine Ästhetik und ein Gefühl des gewaltlosen Widerstands zu begeistern, mag teilweise die Mittel heiligen, gerade aber wegen seiner handwerklichen Raffinesse und seines Appells ans Bauchgefühl sollte man *Everyday Rebellion* auch kritisch begegnen.

Tim Lindemann

MÄNNER ZEIGEN FILME & FRAUEN IHRE BRÜSTE

DEUTSCHLAND 2013
REGIE: ISABELL ŠUBA
MIT ANNE HAUG, MATTHIAS WEIDENHÖFER, EVA BAY U. A.

2012 war das Jahr, in dem eine breitere Öffentlichkeit merkte, dass im Fantasialand des Films nicht alles ganz so fantastisch läuft. Nachdem der Umstand, dass bis dahin (und bis heute) erst einer Frau der Regie-Oscar zuerkannt wurde, immer relativ achselzuckend durchging, machte das französische Feminismuskollektiv La Barbe mit einem öffentlichen Brief darauf aufmerksam, dass man bei der Auswahl der Wettbewerbsfilme für die Filmfestspiele desselben Jahres in Cannes offensichtlich komplett vergessen hatte, auch nur eine Alibiregisseurin zu nominieren. Ups. Die Aktion des rebellischen Bartes, unter anderem unterstützt von Virginie Despentes, inspirierte die junge Berliner Regisseurin Isabell Šuba, in einem Cannes-Mockumentary ihre Sicht auf das *old boys' network* darzulegen.

Selbst eingeladen, um in Cannes 2012 einen Kurzfilm zu präsentieren, gibt sich Šuba vor Ort als Filmstudentin Anne Woelky aus und verfolgt die Schauspielerin Anne Haug, die wiederum beim Festival als Isabell Šuba auftritt, mit der Kamera. Diese irrt, gemeinsam mit ihrem vertrottelt Chauvi-mäßigen Filmproduzenten David Wendlandt (Matthias Weidenhöfer), durch ein verregnetes, unglamouröses Cannes, verpasst Termine mit herablassenden Provinzjournalistinnen, prallt gegen unsichtbare Wände, wenn mal wieder niemand Gästelistenplätze für die wichtigen Events organisiert hat, scheitert am Networking mit der Arte-Redakteurin, die die angeblich geplante »Westernkomödie« gar nicht lustig findet, und fetzt sich bei einem Interview mit ihrem Businesspartner, als dieser ihre Homosexualität als »andersrum« und »vom anderen Ufer« beschreibt und sie ihn im Gegenzug einen »Penis« nennt – alles vor dem Aufnahmegerät der Journalistin.

Im munteren Dauerdisputier-Ton, der an Julie Delpys urbane Ethnostudien erinnert, kabbelt sich das ungleiche Gespann durch das kontinuierliche Scheitern, und man sieht ihnen mit ihren frischen, ausdrucksstarken Gesichtern gerne bei der Arbeit zu. Doch dass im Film eigentlich nichts passiert, was einerseits recht adäquat die Atmosphäre des ewigen Wartens auf den großen Coup abbildet, ist andererseits auch sein Problem. Das starke Thema verläppert sich so manchmal zwischen belanglosen Party- und Quasselszenen, und auch der Produzent, der doch das de facto supermächtige Filmpatriarchat verkörpern soll, kommt eher als hilfloser Hanswurst rüber, auf den die an den Strukturen scheiternde Nachwuchsregisseurin mitunter latent selbstgerecht einteufelt. Dass dieser Film aber, der ohne Gagen zustande kam und durch Crowdfunding finanziert wurde, nun regulär ins Kino kommt, das ist trotz allem ein Triumph.

Sonja Eismann

MR. MAY UND DAS FLÜSTERN DER EWIGKEIT

UK, ITALIEN 2013
REGIE: UBERTO PASOLINI
MIT EDDIE MARSAN, JOANNE FROGGATT, ANDREW BUCHAN U. A.

Ein Film über Tod und Einsamkeit, der gute Laune macht? Das klingt in mehrfacher Hinsicht verdächtig. Entweder er nimmt sein Thema nicht ernst, oder er bemäntelt das Abgründige daran mit den Zuckerstrategien des Feelgood-Movies. Oder, vielleicht noch schlimmer, er benutzt es als Quelle für bizarren, aber letztlich selbstgefälligen Humor. Uberto Pasolini, nicht verwandt mit Pier Paolo, dafür aber angeblich mit Luchino Visconti, schafft es, in *Still Life* (deutscher Verleihtitel: *Mr. May und das Flüstern der Ewigkeit*) tatsächlich einen nochmals anderen Weg zu gehen. Weshalb die Tränen, die selbst Hartgesottene während der Schlussszenen in ihren Augenwinkeln bemerken dürften, sich nicht erzwungen und reflexhaft anfühlen, sondern tatsächlich überraschend – heiter.

Das liegt an John May, gespielt von Eddie Marsan. In seinen Grundzügen ist er eine im Kino notorische Figur: ein Loner mit Ordnungsfimmel, der von seinen Vorgesetzten nicht geschätzt wird, obwohl er gut in seinem Job ist. Vielleicht sogar zu gut. May forscht als kleiner städtischer Angestellter den Todesfällen nach, bei denen es keine Hinterbliebenen gibt. Regisseur Pasolini zeigt seine Hauptfigur als jemanden, der sich mit seltener Verve und Konzentration an eine eigentlich öde und frustrierende Arbeit macht. Und in dieser Professionalität liegt ein erstes Geheimnis dieses Films. Denn man muss mit diesem John May kein Mitleid haben. Sicher, er ist kein besonders attraktiver Mann, aber in der wunderbar Mätzchen-freien Verkörperung durch Marsan wirkt er gerade in seiner Durchschnittlichkeit besonders lebendig. Die Leidenschaft, mit der er sich um das letzte Geleit der einsam Verstorbenen kümmert, verleiht ihm sogar etwas von der auratischen Schönheit, die allen von Leidenschaft Getriebenen auf der Leinwand zukommt.

Mr. Mays letzter Fall betrifft einen alten Säufer, der in einer verwahrlosten Wohnung gefunden wird. Viel Müll muss durchwühlt werden, bevor May seinen Namen entdeckt. Mit kaum mehr als einem Fotoalbum und einer Kiste von Schallplatten als Hinweisen macht sich May daran, mögliche frühere Freunde, Arbeitskollegen und Verwandte zu suchen. Und weil er den Willen und die Ausdauer besitzt, jedem kleinsten Detail, jeder hingekritzelten Notiz nachzugehen, wird er fündig, wenn auch nur in Bruchstücken. Obwohl es Fragmente eines unsteten und letztlich unglücklichen Lebens sind, die May da zusammenklaubt, tut er es mit einer Sorgfalt, als ginge es um das verschollene Mosaik eines hoch angesehenen Künstlers. Und das ist das Seltsame und erfrischend Andere an diesem Film: dass er das Unglück und die Einsamkeit nicht wegwischt mit falschen Versöhnlichkeiten wie: »Er war doch ein guter Mensch.« Vielmehr erweist der Film quasi inspiriert von seiner Hauptfigur dem existenziellen Alleinsein des Menschen und seiner Sterblichkeit in skurriler und zugleich berührender Weise großen Respekt. Und man versteht: Niemand, der sich für andere interessiert, selbst wenn es sich dabei um Tote handelt, ist ganz allein.

Barbara Schweizerhof

BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN:

FLEISCH

Monika und Mike, sie Deutsche, er US-Amerikaner, frisch verheiratet, liegen nach dem Sex in einem Motelbett nahe Las Cruces, New Mexico. Im Parallelschnitt fährt ein Wagen der City Ambulance mit Sirene vor; die Motelwirtin dirigiert ihn zu Monikas und Mikes Apartment. Die achten nicht darauf, springen knapp bekleidet durch das Hinterfenster in die Halbwüste, um den Sonnenuntergang zu bewundern. Jazz-Rock setzt ein, Abendrot und Gegenlicht, Reflexe auf ihrer blonden Mähne und seinem schwarzen Haar. Das Paar albert herum: »Du bist verrückt«, sagt Mike. »Nein, ich bin romaaantiiisch!«, erwidert Monika und jauchzt. Die Sonne versinkt. Monika: »Wieder ein Tag ...« »... vom Rest unseres Lebens«, ergänzt Mike, worauf sie Beethovens Fünfte intoniert. Beide lachen, tanzen Walzer. Da sieht Monika den Rettungswagen auf sie zukommen: »Du, was will der?« »Von uns doch nichts«, meint Mike. Aber Monikas Lachen gefriert, Zoom auf ihr entsetztes Gesicht. »Du, Mike, die kommen! Renn!« Sie läuft kreischend in die Wüste, sieht, wie Mike von zwei Sanitätern betäubt und entführt wird. Dann fährt der Wagen ihr hinterher. Malerische Lichtreflexe, verträumter Jazz-Rock.

TEXT: Drehli Robnik

Der Thriller *Fleisch* von Regisseur Rainer Erler war nach seiner Aufsehen erregenden Erstausstrahlung im ZDF 1979 ein Exporterfolg. Es geht um Organhandel: Reisende werden entführt und wortwörtlich ausgenommen. Beim Wiedersehen des als Klassiker kritischen Sensationsfernsehens kanonisierten Films lässt der Verschwörungs- und Body-Horror-Plot eigentümlich kalt. Was mehr aufregt, ist die unerklärliche Passivität der Heldin, nachdem sie dem Rettungswagen und der Motelwirtin entkommen und in einen zufällig vorbeifahrenden Truck geflüchtet ist. Während ihr Mann sich in der Hand mysteriöser Entführer befindet, bleibt die Erzählung bei ihr und dem Fernfahrer, der sie mit zu seinem Frachtziel in New York und dann zurück nach New Mexico nimmt. Er spricht markig von seinem Arbeitsalltag, sie ist versonnen. Schließlich scheint sie Mike doch zu vermissen; nach einer Woche beschließen Monika und der Trucker, sich als Motelgäste getarnt in die Organorganisation einzuschleusen.

So weit, so Plot. Monikas tagelanges somnambules Nichtstun ist ein irritierendes Nichthandlungselement, das im Pro7-Remake von *Fleisch* 2008 gestrichen wurde: Die Heldin wird da nach der Entführung ihres ebenfalls deutschen Mannes sofort aktiv, will sich keineswegs der, wie es heißt, »Realität in Südafrika« beugen. (Dort spielt die Handlung 2008, samt Aufteilung in rassistische weiße Täter und traumatisierte schwarze Mit-Opfer.) Was für einen Sinn also ergibt die Figur Monika, die erst jauchzt, beim Anblick des Rettungswagens sofort in Panik gerät, dann in Schwermut verfällt? Logikloch im Plot – das wäre immer die schwächste Erklärung. Auch die Rückführung auf notorische Trägheit und Handlungskrisen im damaligen Neuen Deutschen Film greift nicht. Regisseur Erler hantierte immer mit erregungsträchtigem Genrematerial, etwa im UFO-Mockumentary *Die Delegation*; anders als die USA-Reisefilme von Wenders oder Herzog sind seine Bezüge nicht Selbstsuche-Roadmovies, sondern Filme wie *Psycho* (bis in Details im Todesmotel), der US-Organhandel-Thriller *Coma* (1978) und *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), siehe: junge Autoreisende in der Abendsonne, siehe: Ende mit Flucht einer panischen, halbnackten Frau im vorbeifahrenden Truck.

Zwar betont *Fleisch* mit der Ballade »How Much Is Anyone Worth«, zu Vor- und Abspann gesungen von *Musik-Szene*-Moderator Ronnie Williams, den Anspruch, Abgründe »reeller Subsumtion« von *human flesh* als *meat* auszuloten. Anders aber als *Coma* oder *Chainsaw* und als es der Filmtitel verheißt, ist *Fleisch* eher unviszeral: Zentrales Schreckensbild ist die Kombination einer Frau im Joggingoutfit mit dem nahenden Rettungswagen, der zuvor schon per Montage ins passionierte »Fleisch« der Eröffnungsszene (Späthippie-Hochzeitsparty) und vor allem der Sexszene im Motel geschnitten wurde beziehungsweise hat. Besonders der Anblick der nackt jauchzend strampelnden Monika – gespielt von Jutta Speidel, bis dahin Kleindarstellerin in *Pauker*- und *Schulmädchen-Report*-Filmen, hier im Bett mit ihrem damaligem *real-life*-Partner Herbert Herrmann als Mike – legt schäbige Wortbilder wie »Ficken, bis der Arzt kommt« nahe sowie Assoziationen mit Slasher-Filmen, in denen Sex traumatisierend bestraft wird. Doch der Todesbote, der Vitalität und Genießen ein Ende setzt, ist hier kein Killer, sondern ein Rettungswagen – vergleichbar dem Menschenkörper entsorgenden Müllwagen im *Body-Snatchers*-Paranoiafilm (1978): Beide sind Ikonen des Unbehagens am *Security State* nach Nixon beziehungsweise am Staatsmachtsdurchgriff im Deutschen Herbst.

Da ist noch mehr: Die *Ambulance* (im Film spiegelverkehrt beschriftet für den Rückspiegelblick, für das bekannte PR-Foto mit Speidel vor dem Wagen aber wieder richtig herum), dieser Wagen einer mehrfach umgeschriebenen, im Rückblick zu entziffernden Rettung, ist über eine vergangenheitsbelastete deutsch-amerikanische Beziehung definiert. Bei Ankunft im Motel nennt Monika ihren Mike unvermittelt »mein Herr Amerikaner« und stellt sich auf die Frage der Wirtin (»Aus Deutschland? Ist das in Europa?«) so vor: »Ich bin ein Kraut, ein Fritz, ein Fraulein. Stimmt damit was nicht?« Erlers Südwestfunk-Satire *Endkampf* hatte 1966 die deutsche Heuchelei bei der Befreiung durch US-Truppen 1945 persifliert. *Fleisch* zeigt eine Deutsche, die sich im US-Soldatenjargon definiert und auf den Abtransport ihres nicht-deutschen Mannes, der locker als Dustin-Hoffman-Double durchginge, apathisch und verzögert reagiert – zusammengeballt mit dem Bild einer Flucht vor US-Rettern, deren Ruf in der BRD nach Vietnam massiv umgeschrieben war.

Ein Hinterfenster zur Flucht aus diesen Geschichtsterrains in noch mysteriösere Hystorien lässt Erlers Film offen: Die Motelwirtin ist das Klischeebild einer Wahrsagerin; die (vielleicht) hinter dem Organhandel steckende Ärztin ist als Generalin aus der Serie *Raumpatrouille* und als Off-Synchronstimme von Chris Markers *Sans Soleil* bekannt; und die Geheimklinik für gekidnappte Körper liegt ausgerechnet in Roswell, New Mexico.

FLEISCH
BRD 1979
REGIE: RAINER ERLER
MIT JUTTA SPEIDEL, HERBERT HERRMANN, WOLF ROTH, CHARLOTTE KERR U. A.

ÄTSCH, DU VERSTEHST MICH NICHT!

Theoriejargon in Literaturwissenschaft und Popkritik

Die Literaturwissenschaften werden von sektiererischen Interpretationskartellen und Theoriegurus beherrscht. Sie haben den Thron des Autors usurpiert und hassen Literatur. Ihre Lieblingswaffe ist der Jargon. Das sagt mit dem Literaturprofessor Ulrich Horstmann einer, der es wissen muss. Der Wunsch des Sekundärliteraten, auch mal primär zu sein, fand sein Pendant lange Zeit im Bildungsposing der Popkritik.

TEXT: Thomas Hübener

Ist das Nest, in dem man sitzt, erst einmal mit professoralen Würden und lebenslänglicher Alimentierung gemütlich ausgepolstert, lässt es sich umso ungenierter beschmutzen. Der auch als Schriftsteller und Lyriker profilierte Gießener Anglist und Amerikanist Ulrich Horstmann, Träger des Kleist-Preises 1988 und mit seiner nicht immer als solche durchschauten philosophischen Satire *Das Untier* (1983) Begründer des »anthropofugalen Denkens« – des Denkens der Welt vom zu begrüßenden Ende des Menschen aus –, hat dieses literaturwissenschaftliche Nest mal wieder mit Gusto eingesaut. Und bei allen Übertreibungen und Verkürzungen muss man sagen: nicht zu Unrecht.

In *Schreibweise. Warum Schriftsteller mehr von der Literatur verstehen als ihre akademischen Bevormunder* geht es um die Verwerfungen der eigenen Zunft. Die Theorie, so die Anklage des Melancholieexperten, habe den Platz ihres ursprünglichen Gegenstandes besetzt. Statt um literarhistorisches Wissen und Lektüreerfahrungen gehe es in den literaturwissenschaftlichen Fakultäten im Allgemeinen und im Bereich der Amerikanistik im Besonderen um das Pauken eines für den Fachfremden möglichst nicht zu verstehenden Jargons. Nach dem von Roland Barthes, Michel Foucault und unzähligen weniger begabten universitären Epigonen verkündeten »Tod des Autors« sei es zur Feier des dehierarchisierten Einheitsbreis der *écriture* gekommen. Nach deren entauratisierender Logik, die dem Autor einen privilegierten Zugang zur Sprache, stilistische Unverwechselbarkeit und Schöpferkraft abspricht, ist es die bloße »Selbstbewegung der Sprache, der sich das Gilgamensch-Epos, *Harry Potter* und mein letzter Einkaufszettel verdanken, zwischen denen sich folglich auch kein echtes Qualitätsgefälle ausbilden kann«, polemisiert Horstmann. Der Minderwertigkeitskomplex des Literaturwissenschaftlers, ewiger Zweiter, nämlich Verfasser von *Sekundär*literatur, zu sein, sei durch die Beseitigung der Literatur in der Literaturwissenschaft erfolgreich überwunden worden.

Der englische Joyce-Experte Patrick Parrinder, ein weiterer Freund der Dichtung, der die Auflösung des literarischen Kunstwerks im Säurebad leerer Signifikanten nicht ertragen mag, beschreibt das Hauptcredo zeitgenössischer metakritischer Theoriebildung so: »The author is dead. Long live the theorist!« Denn nach der Entthronung des vom als falsch enttarnten Mythos autarker Urzeugung zehrenden Autors herrscht nicht etwa eitel Demokratie oder eine herrschaftsfreie Diskussionskultur zwischen Studenten und akademischem Personal, sondern es etabliert sich ein neues Starsystem von Theoriegurus. Denen gilt es möglichst unkritisch anzuhängen, wofür es eben zunächst einmal des Erlernens des Vokabulars bedarf: *Phallogozentrismus*, *Dezentrierung*, *Objekt klein a*, *Différance*, *Deterritorialisierung*, *Alterität* und wie sie alle heißen, um nicht von *Spuren*, *Faltungen* oder dem guten alten *Rhizom* zu reden.

Wer einmal eine Lehrveranstaltung an einer deutschen Universität besucht hat, in der Theorien der *Gender Studies*, der *Postcolonial Theory* oder des *New Historicism* eine Rolle spielten, wird festgestellt haben, dass sich vom eingeforderten antiautoritären und libidinös-spielerischen Aufbruchsgeist der neuen intellektuellen Instanzen – ob sie nun Derrida, Greenblatt, Deleuze, Said, Lacan oder Butler heißen – sehr wenig in der Empirie der Seminarräume wiederfindet. Dort herrscht vielmehr eine Atmosphäre der intellektuellen Einschüchterung durch sektiererische, reine Lehren vertretende Theoriecliquen, die jede echte Leidenschaft für Literatur belächeln und ein gesteigertes Interesse für den Autor eines Werkes als schlimmstenfalls reaktionären, bestenfalls naiven Anachronismus geißeln. Der überwiegende Rest der Studierenden schwankt zwischen Ennui und Verzweiflung, traut sich wegen der erwähnten »Fremdsprachenunkenntnis« nicht, sich zu melden, und fragt sich, wie die ursprünglich einmal für die Wahl des Studiums ausschlaggebende Lust am Lesen mit dieser traurigen narzisstischen Schau von Wissenschaftsrhetorikjongleuren zusammenhängen könnte. Statt auf erfrischendes heterodoxes Denken trifft man auf bierernste konformistische Echolalie, das Nachbeten kaum verstandener Termini, bei denen die wenigstens Studenten in der Lage sind, sie in einer für den Nichtadepten verständlichen Standardsprache zu reformulieren – was gemeinhin die Nagelprobe darauf ist, ob man etwas kapiert hat oder nicht.

WERTUNG VON LITERATUR

Schuld an der Misere trägt die Aufkündigung der jahrhundertealten Personalunion von Theoretiker und Literat. Nun urteilen Menschen über »Texte« – Bücher gibt's ja nicht mehr –, die von jeder künstlerischen Primärerfahrung abgekoppelt sind. Das Tragische an der Sache ist, dass im Zuge des auf bloßes Mithalten orientierten Wälzens schwer verdaulicher Theoriebrocken kulturelle Kompetenzen verlorengehen, die dann auch in den Schulen fehlen: schreiben, lesen, eine Vorstellung davon haben, was eine Novelle oder ein Metrum sein könnten und wer Milton oder Büchner waren. Horstmann spitzt zu und ist mitunter nicht ganz gerecht. Als »Einwurf«, wie es im Unter-Untertitel heißt, zielt seine Streitschrift aber auf einen äußerst neuralgischen Punkt innerhalb der bundesrepublikanischen Philologien.

Sind das jetzt alarmierende Neuigkeiten, die von steinewerfenden Glashausbewohnern präsentiert werden? Ist nicht der Popkritiker ebenfalls ein verhinderter Popstar, der aus lauter Eifersucht und weil er trotz seiner hässlichen Hornbrille auch mal ein paar Mädchen abbekommen möchte, sich selbst und sein eigenes wichtigtuerisches Getippe an die Stelle dessen setzt, wovon er eigentlich zu handeln vorgibt: der Musik und derer, die sie machen? Der Verdacht jedenfalls liegt nahe, dass die von Horstmann beschriebenen Selbstermächtigungskämpfe nach Hegemonie strebender akademischer Deutungskartelle, zu deren Hauptwaffen eine hermetische, nur dem Eingeweihten zugängliche Terminologie zählt, ihr Pendant in den mit sprachlich-performativen Ausschlüssen, Theorie-Snippets und coolem Insiderwissen arbeitenden Popintellektuellen findet. Die gab es vorrangig in den Achtzigerjahren. Ihr Zentralorgan war eine Zeitschrift namens SPEX. Erst unlängst hat die Poptheoretikerin Nadja Geer in ihrem Buch *Sophistication. Zwischen Denkstil und Pose* (V&R Unipress 2012) die Parallelen zwischen einer sich nominell als progressiv und antiautoritär verstehenden Popkritik und dem erzbürgerlichen Habitus exklusiver Kultiviertheit herausgearbeitet. Auch SPEX hatte einen zu paukenden – aber von den Meinungsführern verwirrenderweise stets abwandelbaren – Kanon, und dass man nicht von Hinz und Kunz verstanden wurde und ständig gegen das kartesianische Gebot verstieß, sich doch mal bitte klar und deutlich auszudrücken, verstand man nicht als ärgerlichen Lapsus, sondern darum ging es ja gerade. Um es mit Gründungsherausgeberin Clara Drechsler zu sagen: »Es gab nur zwei Lager: Wir selbst und die Doofen.« Voll Stolz spielte man intertextuell auf subkulturelle Arkana an. Das Ziel dieses Auffädelns von Perlen entlegenen Wissens diente nicht immer der Musikvermittlung, sondern allzu oft pubertärem Abgrenzungsdrang: »Ätsch, du verstehst mich nicht!«

Das Internet hat sich hier als Segen erwiesen. War es noch bis in die Neunzigerjahre möglich, eine limitierte Importmaxi kurzerhand zum letzten avantgardistischen Wort zu adeln (»Wie, die hast du nicht??«) oder den revolutionären Neuerungsgeist eines bildenden Künstlers herauszustreichen, von dem außerhalb von Kleinstnischen noch keiner gehört hat, so lassen sich solche Relevanzbehauptungen von jedem mit Internetzugang nach ein paar Klicks auf ihren Realitätsgehalt hin überprüfen. Der monopolistische Hoheitsstatus eines über geheimgesellschaftliches Mehrwissen verfügenden Poporakels ist heute schlechterdings nicht mehr zu haben. Natürlich kann man immer noch schwurbeln. Doch besteht dann die Gefahr, dass einem keiner mehr zuhört.

ULRICH HORSTMANN
SCHREIBWEISE. WARUM SCHRIFTSTELLER MEHR VON DER LITERATUR VERSTEHEN ALS IHRE AKADEMISCHEN BEVORMUNDER.
KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN
164 SEITEN

CHANTAL MOUFFE
AGONISTIK. DIE WELT POLITISCH DENKEN
EDITION SUHRKAMP, 214 SEITEN

Die schmittianische Anti-Schmittianerin Chantal Mouffe hält die unangefochtene Hegemonie des Neoliberalismus durch die Vervielfachung der Protestbewegungen der letzten Jahre für beendet. Aber natürlich ist damit der Liberalismus nicht aus der Welt. Im Gegenteil: Ausgerechnet durch die sogenannten Grünen und ihre sogenannten wissenschaftlichen Berater erfährt er hierzulande gerade eine eher unerwartete Renaissance in sozialdemokratischer Doppelnamengestalt.

Mouffe empfiehlt dagegen ausdrücklich Carl Schmitts »Liberalismuskritik« aus den Zwanzigerjahren. Ausgerechnet, möchte man hinzufügen. Schließlich urteilte der Opportunist und Antisemit Schmitt, wenngleich selbst kein überzeugter Nazi, in späteren Jahren als »Kronjurist« der Nazis massenhaft ab und erwies sich laut *Spiegel* als »Prototyp des gewissenlosen Wissenschaftlers, der jeder Regierung dient, wenn es der eigenen Karriere nutzt«. Insofern überstand der Staatsrechtler auch die Nürnberger Prozesse unbeschadet und wird bis heute zitiert.

Eine seiner Kernthesen ist die Bestimmung des Politischen als Intensitätsgrad der Freund-Feind-Unterscheidung. Der Liberalismus kann die Politik nicht verstehen, weil er sie entweder auf die Ökonomie oder die Moral und Ethik verkürzt – ohne zu begreifen, dass Politik dauernder unversöhnlicher Streit ist. Deshalb ist ihr auch nicht mit dem dialektischen Kitsch-Projekt einer linken Sozialdemokratie beizukommen. Mit radikaler Negation allerdings auch nicht. Mouffe, vor allem in den Neunzigern zusammen mit Ernesto Laclau die Theoretikerin einer radikalen Demokratie und der neuen sozialen Bewegungen, versucht das Unversöhnliche, das zu jeder politischen Form gehört, aus Schmitts totaler Sprache in ein den dauernden Streit achtendes Verfahren zu verwandeln. Das heißt: Die bestehenden Institutionen muss man schon nutzen, es kommt aber entscheidend auf das Wie an. Und wie es gehen kann, das zeigt sie hier für die Kunst an den Arbeiten von Alfredo Jaar: Sehr, sehr schön ist das.

Cord Riechelmann

LARS POPP
HAUS DER HALLUZINATIONEN
HABLIZEL, 272 SEITEN

Seit vielen Schriftstellergenerationen schon dient das Motiv des Hotels zur Übertragung von sozialem Makro- in analysierbaren Mikrokosmos – nicht anders bei Lars Popp. Allerdings geht er in seinem Roman *Haus der Halluzinationen* weit darüber hinaus und entwickelt diverse Metaebenen, die sich wie belletristische Hyperlinks lesen und stets eine Stufe tiefer führen ins dunkle Herz des Informations- und Globalisierungszeitalters.

Die Handlung ist im abgeschiedenen Schweizer Hotel Paramontana angesiedelt – bezeichnenderweise zwei Wochen, bevor erstmals ein Computer einen Weltmeister in einem Schachturnier schlug, also 1996 – und entwickelt sich aus einer privaten Flucht von sieben Protagonisten in einen surrealistischen Trip zu den Abgründen ihrer virtuellen Ängste und Hoffnungen.

Hierbei handelt es sich weniger um den Dualismus »human versus digital«, vielmehr geht Popp von Friedrich Kittlers Überlegung aus, dass Menschen lediglich die Extensionen ihrer Medien seien, und von der Frage danach, wo genau letztlich die Grenzen verlaufen zwischen Technologie, Mensch und Natur und welche Rolle uns in der digitalen Evolution zugeteilt wird.

Haus der Halluzinationen ist ein enorm kluges und gleichzeitig bedrohliches Buch, das bisweilen in solch einem Tempo durch die gewichtigen Brocken Philosophie, Medientheorie und Sozialwissenschaft galoppiert, dass einem in den erklommenen Höhen schwindelig wird. Dennoch brilliert der Roman in Stil und Idee und hinterlässt seinen unbedarften Leser mit einem tief sitzenden Unbehagen. Der Sorte Unbehagen, die nur Literatur erschafft, die hinter den Vorhang der Welt, in diesem Fall der virtuellen Welt, geblickt hat.

Sonja Matuszczyk

TOM HOLERT
ÜBERGRIFFE. ZUSTÄNDE UND ZUSTÄNDIGKEITEN DER GEGENWARTSKUNST
PHILO FINE ARTS, 350 SEITEN

Die Kunstkritik unterhält eine ambivalente Beziehung zu ihrem Gegenstand. Wenn sie eine intersubjektiv nachvollziehbare, rationale Reflexion sein soll, verlangt sie Distanz gegenüber ihrem Objekt. Gleichzeitig ist sie produktionsästhetisch, institutionell und diskursiv aber auf unterschiedlichsten Ebenen mit ihrem Gegenstand verkettet.

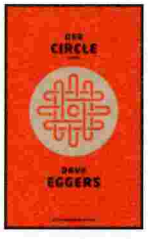
In seinem neuen Buch *Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst* setzt sich der Berliner Kunsthistoriker und -theoretiker Tom Holert in elf Texten aus 14 Jahren vor allem mit konzeptuellen, institutions- und repräsentationskritischen Künstlern (Josephine Pryde, Jeroen de Rijke/Willem de Rooij und Bernadette Corporation) auseinander sowie mit solchen, die mit filmischen oder fotografischen Bildern (wie Candice Breitz, Omer Fast oder Jeff Wall) hantieren.

Holert ist sich des prekären Status, der Verstrickungen der Kunstkritik in die kommerziellen Interessen des Kunstbetriebs und kunstpolitischer Entwicklungen sowie ihrer Abhängigkeit von selbigen durchaus bewusst. Ein Text über eine Einladung zu einem Gespräch, das die Arbeit der Künstlerin Sarah Pierce erhellen soll, verdeutlicht die feinsinnige Herangehensweise Holerts besonders. In einem fiktiven Interview mit Richard Rorty, Maurice Blanchot und Friedrich Schleiermacher legt er die Produktions- und Rezeptionsbedingungen und das Auftragsverhältnis zwischen Kunstkritiker und Kunstwelt offen und macht gleichzeitig auf die Problematik der »konversationellen Entwicklungen des Kunstdiskurses« aufmerksam. Holerts – der Branche immanente – »undisziplinäre« Herangehensweise, die sich aus intro- und selbstreflexivem Zugang und *close readings* zusammensetzt, offenbart somit eine äußerst luzide Zustandsbeschreibung und Kommentierung des künstlerischen Feldes und seiner bestehenden Problemlagen.

Pascal Jurt

DAVE EGGERS
DER CIRCLE
KIEPENHEUER & WITSCH, 560 SEITEN

Zuletzt sind unter anderem St. Vincent, EMA, die Fernsehserie *Black Mirror* und Spike Jonzes *Her* der Frage nachgegangen, was die überwältigende Technologisierung ihres Alltags mit einer Gesellschaft machen kann. Alle kamen zu ähnlichen Ergebnissen: Das Jahr 2025 ist aus Science-Fiction-Sicht viel interessanter als 2525, und das Problem ist nicht die Technik selbst, sondern ihre sinnvolle Nutzung – der immer atemlosere Umgang mit immer geileren Sachen, die sich der Mensch selbst aufzuzwingen scheint.



Dave Eggers hat letztes Jahr das Buch dazu geschrieben, nun liegt es auf Deutsch vor. *Der Circle* ist eine Silicon-Valley-Satire über den zweiten Job einer jungen Frau, die in der *trouble-shooting*-Sparte des Großkonzerns aus dem Romantitel landet. Für diesen Konzern schmeißt Eggers Google, Facebook, Twitter, Paypal, die Keynote-Auftritte von Steve Jobs und eine Firmenphilosophie des teilhabenden Totalitarismus zusammen. Ständig werden die überwiegend auf dem Konzerncampus beheimateten Mitarbeiter ermutigt, die *Circle*-eigenen Veranstaltungen zu besuchen und zu dokumentieren. Als die gutmenschlich getarnten Allmachtsphantasien des Vorstands offensichtlich werden, regt sich Widerstand von innen.

Eggers musste sich nicht viel ausdenken: Der Weg, den er für den technologisierten Teil der Welt zu Ende denkt, ist in der Realität längst angelegt. Einige seiner Ideen haben sich bereits im Jahr seit der Erstveröffentlichung von *Der Circle* verwirklicht. In der gehetzten Runtererzählung des Romans finden Form und Inhalt zueinander. Eggers treibt einen durch die Seiten, prügelt Ideen mit der Brechstange nach Hause und stellt die Bedeutung einiger Geschehnisse über ihre Plausibilität. Das liest sich dann wild – und passt zur *Circle*-Belegschaft, die einem als überstimulierte Lemming-Herde größere Angst einjagt als die Zombies aus allen George-A.-Romero-Filmen zusammen.

Daniel Gerhardt

TOD ODER LIEBE

Capulets und Montagues. Der Kostümball, der Balkon, die Nachtigall. Wenn es auf der Welt nur noch eine einzige Liebesgeschichte geben dürfte, es wäre die Geschichte von Romeo und Julia. Sie sind das *power couple* der Theaterliteratur, nie war Paar-Branding erfolgreicher. Aber dies ist nicht nur die Geschichte von Romeo und Julia, sondern auch die von Anton und Anja. Anton Spielmann von 1000 Robota und Anja Plaschg alias Soap & Skin.

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin
FOTOS: Tinka & Frank Dietz

Ein Meer aus Lichterketten, Schauspieler, die mit lauter Stimme unwichtige Dinge sagen, 30 in Schwarz gekleidete, tanzende Jugendliche auf einer Probebühne des Hamburger Thalia Theaters. Menschen mit Laptops und Handys im Zuschauerraum, Probleme mit dem Licht, mit dem Sound. Nur Anja Plaschg sitzt aufrecht am Klavier. Ob sie überhaupt merkt, dass sich ihr Instrument mit der Drehbühne dreht? Gedankenverloren reiht sie die Töne wie Perlen aneinander. Aber nicht gedankenverloren auf die Schaut-mich-an-ich-bin-so-gedankenverloren-Art, wie man es von vielen Schauspielern kennt, sondern einfach konzentriert. Ihre langen braunen Haare sind ab, noch immer hat sie die Aura einer getriebenen Poetin, die ständig mehr wahrnimmt als alle anderen, die manchmal gequält scheint vom Leben, vom Übermaß an Input. Anton Spielmann steht derweil abseits der Bühne an seinem Laptop und stöpselt Kabel um. Plaschg und Spielmann haben für das von Jette Steckel inszenierte Projekt die Musik kreiert, gleich werden sie gemeinsam auf die Hi-Hat einschlagen.

Erster Aufzug, fünfte Szene. Wir sind mittendrin in der Party des Jahres, gewissermaßen der Fashion Week der Renaissance – dem Maskenball der Capulets. Als nächstes wird Julia dem unerwünschten

Soap & Skin & Robota: Anja Plaschg und Anton Spielmann

Paris vorgestellt. Romeo schaut von weitem zu, er ist klein und trägt eine Nerd-Brille, die Schönling-DiCaprio-Zeiten sind vorbei, gestatten: Silicon-Valley-Romeo. Dunkle, laute Bässe, ein Kostümball ist das nicht, eher ein Goth-Rave, und als Julia auf Paris trifft, rastet sie völlig aus, täuscht eine Art epileptischen Anfall vor, damit dieser unerwünschte Gast gefälligst verschwinde.

Das erste Treffen von Romeo und Julia im Hause der Capulets ist ein Schlüsselmoment der Literatur. »Hier treffen sich zwei Menschen, die eigentlich gerade am Boden sind«, sagt Regisseurin Jette Steckel. Sie trägt einen Blonde-on-Blonde-Schal und Nike-Air-Max-Sneaker. »Er hat die Liebe aufgegeben, und sie hat aufgegeben zu träumen und soll jetzt mit irgendeinem Typen verheiratet werden.« Dieser Augenblick ist ein Moment der Hoffnung, ein *tear jerker*, obwohl jeder weiß, wie die Geschichte endet – oder gerade deshalb. Es gibt viele eindrucksvolle Liebespaare in Literatur, Kino und Theater: Tristan und Isolde, Scarlett O'Hara und Rhett Butler, Bonnie und Clyde. Warum gelten gerade Romeo und Julia als *das* Liebespaar? Das Maß aller Liebesdinge? Natürlich, Shakespeares Worte sind beispiellos, zeitgemäß und die Dramatik der Geschichte bleibt unübertroffen. Doch es ist mehr als das.

Es ist die Bedingungslosigkeit, mit der die beiden lieben. Wenn die Liebe keine Chance hat, ist der Tod die einzige Option. Zwischen solchen Extremen schwebt nur die eine, die erste, die kompromisslose Liebe. Erst später stellt man fest, dass vielleicht die aktuelle Liebe immer nur eine Probe für die kommende ist. Julia, Tochter der Capulets, und Romeo, Sohn der Montagues, jedoch wären solche Gedanken nicht in den Sinn gekommen. Vielleicht ist das Inspirierendste an ihnen, dass sie wie Kinder ausschließlich im Moment leben. Ist der Moment unerträglich, bringe ich mich um, so einfach kann das manchmal sein. »Ohne dich kann ich nicht sein«, hat sich schon mancher gedacht und wurde wenig später eines Besseren belehrt. Aber so weit kam es bei Romeo und seiner Julia nicht. Der Tod kam dazwischen. Und das ist vielleicht gut so. Würde sich irgendjemand für diese Geschichte interessieren, wäre sie nicht tödlich geendet? Wenn Romeo den Brief des Priesters rechtzeitig bekommen hätte? »Liebe ist immer tödlich. Entweder für die Liebe oder für die Liebenden«, so lautet auch einer der Leitsätze der Hamburger Inszenierung.

»Diese Geschichte gibt mir Halt und Grund, an die Liebe zu glauben, an die Liebe in ihrer allumfassenden Kraft«, sagt Anton Spielmann nach der Probe nachdenklich, und hält sich an seinem Glas Wein fest. »Ich will nicht wissen, dass Romeo und Julia in einem Reihenhaus verendet sind oder genauso verbittert und lieblos wurden wie ihre verfeindeten Eltern.« Spielmann, dessen Band 1000 Robota vor einigen Jahren Kritikerliebling, aber Verkaufsenttäuschung war, wurden oft Arroganz und Besserwisserei unterstellt. Eine Fehleinschätzung, der 24-Jährige ist lediglich ernsthaft. Nach einem solchen Satz starrt er seinen Gesprächspartner manchmal eine Sekunde zu lang an, in seinen Augen die Aufforderung: »Bitte verstehe mich!«

Anja Plaschg und Anton Spielmann sind privat ein Paar, bekamen vor knapp einem Jahr ihr erstes gemeinsames Kind. Obwohl sie sich für eine Herr-von-Eden-Werbekampagne zusammen fotografieren ließen, ist Paar-Branding das letzte, was man diesen beiden begabten Menschen vorwerfen könnte. Ihre Beziehung wird nicht thematisiert, und sie ist auch nicht wichtig. Viel wichtiger ist diese erstmalige musikalische Zusammenarbeit. »Anja und ich verspürten immer schon den Reiz, uns irgendwie zu fusionieren«, sagt Spielmann. Aber vor allem Plaschg hatte vor eben dieser Fusion anfangs größten Respekt. »Die Zusammenarbeit war eine krasse Prüfung. Vor allem für mich«, sagt sie mit leiser Stimme. »Anton ist das kollektive Arbeiten eher gewohnt, da er aus dem Bandkontext kommt. Ich kenne eigentlich nur das, was in meiner Zelle, in mir, passiert. Wir dachten oft, dass wir scheitern würden, dass wir es nicht schaffen.« Im Endeffekt ist aber in intensiver Zusammenarbeit die gemeinsame Musik entstanden, die Spielmann, Plaschg und wohl auch Shakespeares Geschichte gerecht wird.

Dass sich die Musiker ausgerechnet des wohl mainstreamigsten Theaterstücks aller Zeiten annehmen, mag überraschen. »Für mich war der Stoff fast ein Tabu, total abgetreten. Man hat dazu eigentlich nur kitschige Bilder im Kopf«, sagt Plaschg, und liefert den Grund, warum sie sich dennoch überwunden hat, gleich mit. »Das hat mich wahnsinnig gemacht, aber genau deshalb auch extrem angezogen.« Sie war schon immer eine Frau, die dem einfachen Weg aus dem Weg geht. Um ihren Song »Vater« zu schreiben, in dem sie dessen Tod verarbeitet, nahm sie sich ein ganzes Jahr Zeit.

Ist es Sicherheit, was Popmusikschaffende im Theater suchen, oder warum entdecken immer mehr Musiker die Möglichkeiten der Theaterbühne? Bietet sie wirklich so viel mehr Raum zur Entfaltung als die Popmusik? Ist es die Angst vor der Einengung von Zwölf-Track-Album und Drei-Minuten-Single oder vielleicht doch die elegante Flucht vor dem möglichen Scheitern im Popmarkt, rein in die finanzielle Geborgenheit staatlicher Theaterfördergelder? Das Theater ist ein geschützter Raum, die Zuschauer besuchen eine Aufführung sehr bewusst. Man wird dort als Musiker respektiert, ein Stück hat seine eigene Realität und ist nicht der Schnelllebigkeit eventueller Hypes ausgesetzt. Das Theater hat, im Gegensatz zu auf Tonträgern konservierter Musik, etwas angenehm Temporäres. Wer es nötig hat, kann sich durch einen Abstecher in den Theaterbereich noch dazu den Feuilleton-Stempel aufdrücken lassen. Allerdings: Muss man überhaupt Grenzen ziehen zwischen Theater und Pop-Inszenierung? Wo hört Pop auf und wo fängt Theater an? Sind sie nicht so oder so eine untrennbare Einheit?

»Musik ist ein sehr sinnfälliger Bestandteil einer Theaterarbeit, und insofern ist der Musiker das auch«, meint Jette Steckel. Und es stimmt, das deutsche Theater empfängt Popmusiker schon seit einiger Zeit mit offenen Armen. The Notwist, Kante, Selig, Die Goldenen Zitronen, CocoRosie – die Liste der Popmusiker in Theaterinszenierungen ist lang.

»Die Wenigsten beginnen Musik zu machen mit der Ambition, Geld zu verdienen. Das ist kein Job. Es ist ein Traum«, sagt Anton Spielmann. »Wenn du dann ins Geschäft geschleudert wirst, ist das …« – er stockt, und Anja Plaschg ergänzt seinen begonnenen Satz: »… ein Schock!« Spielmann nickt und fügt hinzu: »Ich habe das Theater lieben gelernt. Es ist zwar ein Betrieb, aber es funktioniert anders als der Musikmarkt, denn man kann sich in der Popmusikkomposition nur bedingt ausleben.«

Reizvoll ist für Popmusiker, die auf Tour und beim Komponieren oft einsame Wölfe sind, offensichtlich auch die Teamarbeit. »Theater ist keine Konzertsituation«, sagt Spielmann. »Es kommt kein Musiker auf die Bühne, platziert sich und liefert seine Songs ab, sondern es ist eine kollektive Arbeit.« Diese bringt eine gewisse Beständigkeit mit sich, immerhin probt man Monate lang am gleichen Ort und spielt das Stück manchmal über mehrere Spielzeiten im gleichen Haus. Vielleicht bietet so ein Engangement genau das richtige Maß an Struktur, das eine Künstlerseele herbeisehnt und gleichzeitig auch tolerieren kann.

Live-Popmusik und Schauspiel haben eine selbstverständliche Koexistenz entwickelt. Immer mehr Regisseure haben ein Gespür für die neue Ebene, die projektbezogene Popmusik einer Inszenierung verleihen kann, und lassen längst nicht mehr einfach nur zur Auflockerung ihren Lieblingssong einspielen. Denn wie bei Shakespeare muss auch in der Popmusik *content is king* gelten. *Romeo und Julia* ist Mainstream, ist Avantgarde, ist alles, was man daraus macht, weil der Stoff unzerstörbar ist. »Es ist die Geschichte der Liebe. *Der* Liebe! Liebe!«, sagt Spielmann und richtet sich auf. »Wenn jemand wie Shakespeare nun mal *die* Liebesgeschichte überhaupt geschrieben hat, dann, Herrgott, werden wir das bis in alle Ewigkeit spielen. Jenseits von allen Theaterklischees oder wirtschaftlichen Gedanken wie: ›Wir spielen das jetzt, weil es an Weihnachten so gut läuft‹«.

Romeo und Julia sind das Ur-Paar der Theaterliteratur und einer der Gründe, warum sich auch im digitalen Zeitalter jeden Tag Menschen in das vermeintlich veraltete Medium Theater verlieben. Die Figuren verkörpern eine Radikalität, die wir dringend brauchen. Egal ob in Popmusik, Theater oder in der Liebe.

DIE TRAGÖDIE VON ROMEO UND JULIA
THALIA THEATER, HAMBURG
AB 6. SEPTEMBER 2014

Kid Koala gilt als HipHop-DJ von Gottes Gnaden. Mit seinen Turntables könnte er wohl auch die Mondlandung samt Geräuschkulisse nachstellen. Stattdessen entschied er sich für das hier: Das Puppentheaterstück *Nufonia Must Fall* bringt eine selbstgeschriebene und -gezeichnete Graphic Novel des Kanadiers auf mehrere Minibühnen, deren Geschehen zu Livemusik auf eine Kinoleinwand projiziert wird. Besuch einer multidisziplinären Weltpremiere in Toronto.

KID KOALA

Männer, die mit Puppen spielen

TEXT: Johannes von Weizsäcker
FOTOS: Reynard Li

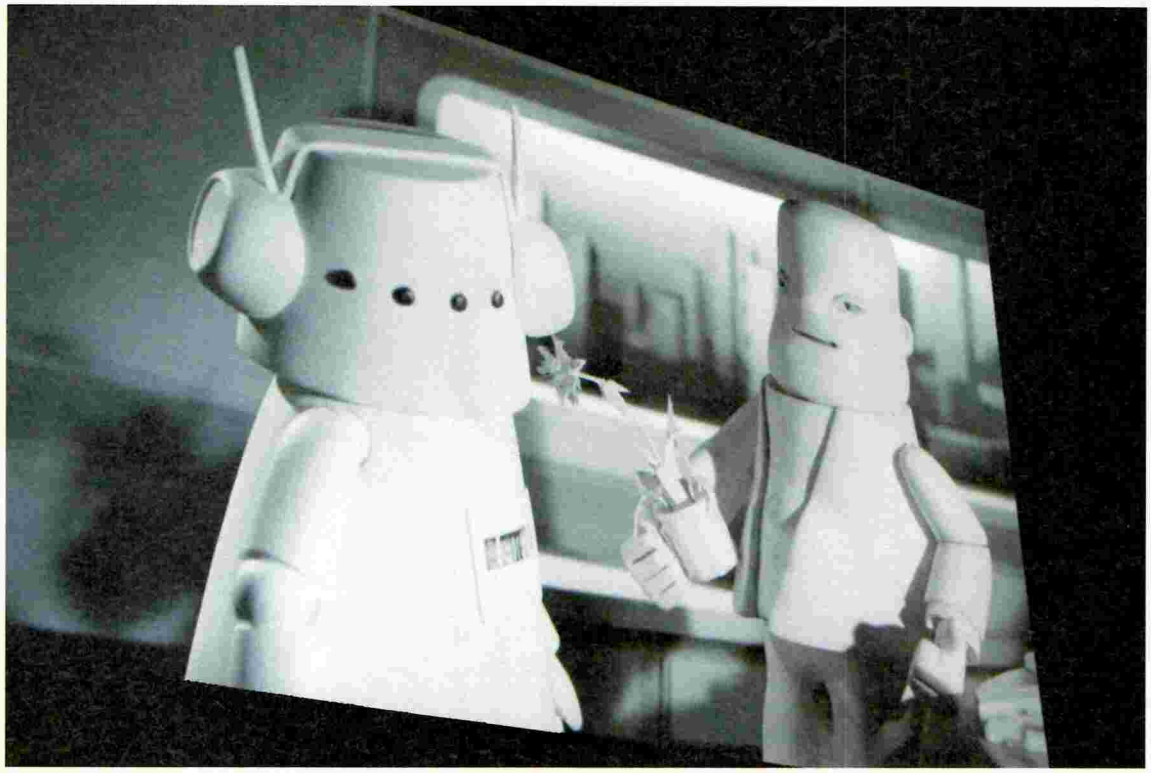
»Im echten Manne ist ein Kind versteckt: Das will spielen.« So lautet ein oft bemühtes Zitat aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Christian Morgenstern widmete diesem Satz seine kinderlogischen und doch so komplexen *Galgenlieder*. Das Erscheinen beider Werke, 1885 und 1905, fiel in einen Zeitraum, der als goldene Ära der Kinderliteratur gilt – vielleicht kein Zufall, dass als Reaktion auf Zeiten massiver Industrialisierung das Sehnen der Erwachsenen nach dem inneren Kind anwuchs und sich in der Kulturproduktion niederschlug.

Der heutzutage von der digitalen Revolution gestresste, gehemmte und entfremdete Erwachsene der westlichen Welt lässt sich immer noch gern vom Kinde leiten. Millionen von Instagram-Bildern überfluten uns und evozieren Kindheitserinnerungen, die wir nie wirklich hatten. Popfilmschaffende wie Michel Gondry oder Wes Anderson befleißigen sich kindlich-organischer Verspieltheit und drifteten dabei schlimmstenfalls in schwer erträglichen Hipster-Kitsch ab (Gondry), erzeugen aber oft auch erlösendes Lachen (Anderson).

Wie man sich Anfang Juni in einem Kino in Toronto ansehen konnte, spricht auch das neue Werk des Montrealer Turntable-Virtuosen und Graphic-Novel-Autoren Eric San alias Kid Koala das innere Kind an, vermeidet gelegentlich nur haarscharf den Kitsch, ist aber noch häufiger äußerst spaßig. *Nufonia Must Fall* nennt sich das Livemusik-Puppenspiel-Projektionsspektakel, das auf Kid Koalas

gleichnamiger Graphic Novel aus dem Jahr 2003 basiert und vom 21. bis zum 23. August im Rahmen des Hamburger Internationalen Sommerfestivals im Kulturzentrum Kampnagel erstmals in Deutschland aufgeführt wird.

Als Kid Koala machte sich San einen Namen mit verspielten, hochkomplexen, an HipHop orientierten Rhythmusstrukturen, die sich aus einem weiten Spektrum ungewöhnlicher Samplequellen nähren. Diese Strukturen führt er gern in immersiven, multidisziplinären Settings auf, die Zuschauerkopfhörer, Geruchserfahrungen und Bingo-Spiele beinhalten. Auch zu Beginn der Torontoer Aufführung wird erst mal eine Runde Bingo gespielt. Wer als erster eine Reihe mit



gezeichneten Charakteren und Gegenständen aus der Geschichte zusammenhat, gewinnt ein Album.

Erzählt wird in *Nufonia Must Fall* (übrigens eine wortspielerische Ortwerdung von »no fun«, also ein Ort, an dem man keinen Spaß haben darf) die Geschichte eines kleinen, etwas untersetzten Roboters mit Kopfhörern, der in einem seelenlosen Kundenzentrum das Beschwerdetelefon besetzt und unsterblich in eine menschliche Arbeitskollegin verliebt ist. Genau wie die Buchvorlage kommt die multidisziplinäre Bühnenversion nahezu vollständig ohne Worte aus. Neben den Puppen und ihren jeweiligen Kulissen, die wiederum auf die Kinoleinwand projiziert werden, erzählen die Musiker – Kid Koala und das Afiara Quartet – mit simpler Harmonik und Live-Klangeffekten die Geschichte.

Das Sounddesign erinnert an Charlie Chaplins ersten Tonfilm *Lichter der Großstadt*, in dem es ebenfalls keine Worte, wohl aber Musik und Sprache imitierende Klangeffekte gibt. So wie Chaplin in seiner eröffnenden Denkmalenthüllungsszene wichtigtuerische Bürgermeisterreden durch verzerrte Mumpf- und Quietschgeräusche untermalt und persifliert, quetscht Kid Koala Wortfetzen und Kauderwelsch in ein mit elektronischen Effekten belegtes Mikrofon, um die Tiraden fieser Vorgesetzter und quengeliger Kunden zu imitieren, mit denen der Roboter umgehen muss. Ähnlich wie bei Chaplin entsteht eine ebenso treffende wie kindliche Darstellung der Erwachsenenwelt.

Am Morgen nach der Uraufführung erzählt Eric San, selbst Vater zweier Töchter, er habe einst eine Ausbildung zum Grundschullehrer absolviert und dabei viel über das intuitive Aufnahmevermögen für Stimmungen gelernt, das bei Kindern noch so stark ausgeprägt ist und eine spielerische Kreativität ermöglicht. »Es gibt das Sprichwort: Man braucht drei Jahre, um das Malen zu lernen, und zehn Jahre, um wie ein Kind malen zu können. Ohne all den Ballast, der im Erwachsenenleben dazukommt.« Regisseur K.K. Barrett, der beim Interview ebenfalls zugegen ist, fügt hinzu: »Dadurch, dass wir dieses ungewöhnliche Aufführungsformat gewählt haben, haben wir uns mehr oder weniger automatisch in einen kindhaften Modus des spielerischen Lernens begeben.«

San gibt an, er habe das komplizierte Format vor allem erdacht, um einen guten Grund zu haben, mit Barrett, dem Szenenbildner von Spike Jonze, zusammenzuarbeiten: »Ich bin schon seit Jahren Fan seiner Arbeit. Und ich wollte mich auf die Musik konzentrieren und die Regie jemand anderem überlassen.« Tatsächlich leuchtet die Wahl Barretts ein. Zwischen Jonzes aktuellem Film *Her* und *Nufonia Must Fall* existieren diverse Parallelen. Beide sind in einer nahfuturistischen, kalten Bürowelt angesiedelt und handeln von softwaregesteuerten Geräten, die zu romantischen Wesen werden. Während Barretts Szenenbild in *Her* einer lebendig gewordenen iPad-Simulation eines komplexen Architekturmodells gleicht, ist der

Gebäudehintergrund von Kid Koala gekonnt krude gezeichnet. Beide jedoch sind von einer melancholischen Leere geprägt, in der viel Platz bleibt für menschliches und elektronisches Sehnen.

Es erscheint ebenso passend, dass die Uraufführung von *Nufonia Must Fall* im Zentrum von Toronto stattfindet, dem Herz der kanadischen Finanzwelt, das sich in seiner Downtownhaftigkeit wenig von zahlreichen anderen Stadtmittelpunkten nordamerikanischer Metropolen unterscheidet. Bürohochhäuser, darin Banken und Coffeeshops, außerdem Fastfoodketten, von denen eine auch Kid Koalas *Nufonia*-Roboter einstellt, nachdem ein sechsarmiger Artgenosse ihm seinen Arbeitsplatz streitig gemacht hat – der Hexabot kann mehr Telefonhörer gleichzeitig halten und die Kundenbeschwerden effizienter bearbeiten. Doch auch im Burgerladen nimmt der böse Bot dem Protagonisten schließlich den Job weg. Letzterer verbringt zu viel Zeit damit, seiner Angebeteten ein komplexes Sandwich zuzubereiten. Die Szene enthält einen der wenigen eingespielten Filme in *Nufonia Must Fall*, der sehr schön minutenlang die von Sans Händen gespielten Roboterhände beim Tomatenschneiden und -schichten zeigt.

Die zugehörigen Gedankenspiele – liebevolles Brötchenschmieren hat in der kalten Leistungsgesellschaft keinen Platz – bergen Kitschpotenzial und -gefahr, die sich aber meist in der sanft anarchischen Aufführungsform des Stücks auflösen. Da die Puppenspieler von allen Charakteren mehrere Größen auf vier Mini-Bühnen agieren lassen, das Ganze von einem Kamerateam einigermaßen geschmeidig projiziert und dabei auch noch die elegische Musik eingepasst werden muss, ergibt sich schon mal ein holpriger Ablauf. Dieser erweist sich jedoch als bereichernd: Parallel zur Geschichte wird auch hier eine Lanze für das Unfertige, Spielerische, Unperfekte gebrochen.

Überhaupt besticht die charmante, krude Handhabung der Puppen. Ihre Spieler müssen die Roboter nur ein wenig herumwackeln lassen, und schon sind ganze Handlungsstränge und Emotionen ausgedrückt. Dabei verschwimmt die Wahrnehmungsgrenze für das, was intendiert und was »Fehler« ist, nicht nur im Publikum, sondern auch bei den Machern. »Wir hatten sieben oder acht gemeinsame Proben«, schmunzelt Barrett. »Den Rest haben wir übers Internet gemacht. Bei jedem Durchlauf entstand irgendetwas Neues. Das Stück wird sich auch in Zukunft wandeln«. San sagt: »Es ist ein Organismus.«

Im echten Leben hat die in *Nufonia Must Fall* so böse Businesswelt ihren Teil zur Entstehung des Stücks beigetragen. Die Uraufführung steigt im Rahmen des Luminato Festivals, das zusammen mit dem Hamburger Internationalen Sommerfestival sowie weiteren Veranstaltern weltweit zu den Produktionskosten beitrug. Ins Leben gerufen wurde das Festival von einem wohlmeinenden Geschäftsmann aus Toronto – ein typisches nordamerikanisches Kunstförderungsmodell. So zieren denn auch zahlreiche Sponsorenlogos den Hintergrund bei den verschiedenen Veranstaltungen. Die philanthropische Geschäftswelt zahlt im Rahmen des Festivals unter anderem für eine Performance, bei der die Zuschauer in einen geheimen Eisenbahnwagon entführt werden. Kurator Jörn Weisbrodt berichtet das, während am Nachmittag nach der *Nufonia*-Premiere die kanadische Indie-Institution The Hidden Cameras auf einer Freilichtbühne spielt – vor einem riesigen Kosmetikkonzernbanner.

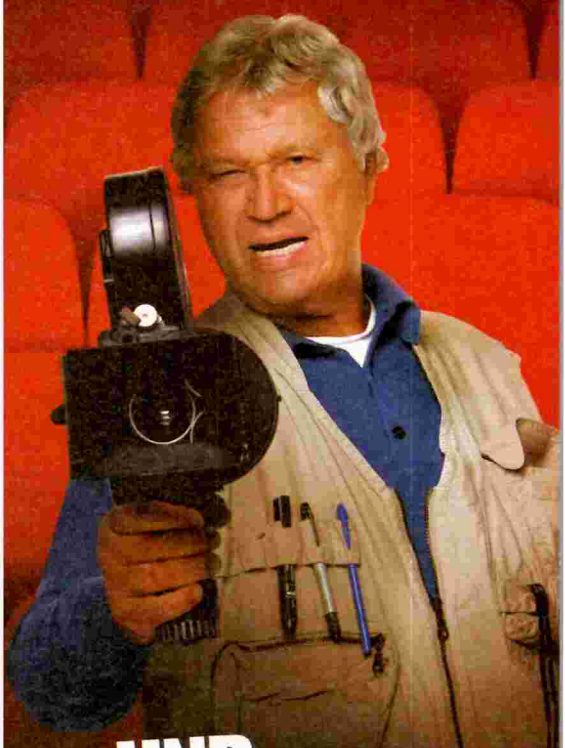
Bei einem abschließenden Besuch der Toronto Islands, die in ihrer stillen Autolosigkeit wie das Hiddensee Kanadas anmuten, sieht die Skyline von Downtown dann eigentlich doch ganz nett aus. Mit ihrer Festungshaftigkeit vor schillerndem Wasser spricht sie sogar das Kind im Manne an.

KID KOALA
NUFONIA MUST FALL
21.–23.08. HAMBURG – KAMPNAGEL

POLT IS BACK!

„Der Poltsche Sarkasmus macht vor gar nichts halt. Kongenial!"
SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

„Polt läuft übellaunig-scharf zu satirischer Hochform auf."
FOCUS



...UND ÄKTSCHN!

MAJESTIC

ÜBER 80 MINUTEN BONUSMATERIAL:
Making-of „Film oder Familie",
Gerhard Polt zu Gast bei Stermann & Grissemann,
Deleted Scenes, Video-Blogs u.v.m.

Ab 22.8. auf BLU-RAY und DVD,
bereits ab 15.8. als DIGITAL HD

WWW.UNDAEKTSCHN.DE

»Die gucken mich an, als wäre ich 200 Jahre alt!«

WOLFGANG JOOP

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin
FOTOS: Giovanni Castell

Er polarisiert und fasziniert gleichermaßen: Wolfgang Joop ist Unternehmer, Künstler, Designer, Person des öffentlichen Lebens – und manchmal auch Gefangener seines Talents. Ohne den Mann mit dem berühmten Ausrufezeichen hinter seinem Namen wäre die deutsche Modelandschaft ein blasses Terrain. SPEX traf den 69-Jährigen in seiner Potsdamer Villa Wunderkind und sprach mit ihm über Mode als Illusionstechnik, die Bürde des Künstlers und das Hardcore-System Fernsehen.

Wolfgang Joop, die Figur des Engels scheint Sie sehr zu beschäftigen. Hier in Ihrem Haus ist man umgeben von Engelsskulpturen.
Als ich 2003 nach meiner Zeit in New York nach Potsdam zurückkehrte, begann ich, Skulpturen zu gestalten. Ich war in der Nähe eines Friedhofs groß geworden, auf dem es sehr viele Engelsskulpturen gab, und irgendwie fand ich die immer so tröstlich. Das hier *(zeigt auf eine Skulptur in seinem Wohnzimmer)* ist ein Engel, der aus einem riesigen Frühstücksei schlüpft. Der Engel kommt wutentbrannt zur Welt. Das ist meine Erfahrung: Wer hier auf dem Planeten landet, schreit erst mal. Abends schläft der Engel ein, mitternachts erwacht er, und wenn der Morgen kommt, schreit er wieder, denn wer nachts erwacht, den erschreckt das Tageslicht. Eigentlich ist das analog zu allen Leuten, die lange Partys kennen – den Anbruch der Sonne mögen sie nicht, weil alle Schöngeister zu Staub zerfallen. Diese unperfekten, ungehorsamen Federwesen sind auch Reste ganz tiefer Erinnerungen an Hans Christian Andersens Märchen. Sehen Sie, der Engel da hat nur einen Flügel. Immer wieder geht es um Verwünschung, Metamorphose und Verwandlung.

Derzeit beschäftigen Sie sich allerdings vornehmlich mit Affen. Wie kamen Sie vom Engel zum Affen?
Auf einmal hatte ich genug vom Engel, von diesem Boten zwischen Himmel und Erde. Ich suchte nach einem anderen Boten. Einem evolutionären Boten, zwischen Natur und Kultur, zwischen Mensch und Tier – und automatisch trieb es mich vom Engel zum Affen. Diese irdische Verwandtschaft hat auch mehr Humor.

Der Affe da drüben hat ja Flügel!
Ja, das Bild heißt ironischerweise »The Catch Of The Day«. Die Titel meiner Werke unterwandern eigentlich immer die Ernsthaftigkeit, mir der ich arbeite. Die Dinge sind so aufwändig gemacht. Aufwändiger als ein Haute-Couture-Kleid! Ich habe in meinem Leben zu viele Skizzen, zu viele schnelle Striche gemacht, jetzt bin ich nicht mehr interessiert an dieser flüchtigen Arbeitsweise. Ich habe dem flüchtigen Gewerbe Mode zuliebe meine Talente vernachlässigt. Deshalb hat mich mein Leben lang ein schlechtes Gewissen begleitet. Das habe ich in meinem Roman *Im Wolfspelz* auch beschrieben, in dem das Alter-Ego, der Designer, vor einem Gemälde steht, und das Gemälde sagt zu ihm: »Warum hast du mich gekauft und nicht gemalt?« Die Antwort ist folgende: »Ich habe so viele Geschenke bekommen, ich bin nicht dazugekommen sie auszuwickeln.«

Betrachten Sie Ihr Talent als Bürde?
Nun, ich bin nicht dazu gekommen, all meinen Gaben nachzugehen. Denn ich glaube, das Künstlerschicksal ist wirklich ein sehr eigenes. Wenn du ein Talent hast, ist das wie ein Kind, das rücksichtslos seinen Weg geht und dich ausbeutet, und du darfst es nur noch begleiten. Du bist eigentlich nur Ausführender dieser unbequemen Idee, für die du einiges opfern musst, was anderen Leuten viel bedeutet. Die meisten Ideen, die ich zwanghaft ausführen musste, zerstörten all das, was ich vorher gemacht hatte, sie zerstörten den Traum der Freizeit. Man muss für diese *ambition* bereit sein, eine Menge zu opfern. Das ist manchmal so schmerzhaft, dass viele der großen Künstler sich selbst in einen Exzess treiben, um entweder künstlerisch weiter zu kommen oder andererseits Einsamkeit und körperliche Erschöpfung zu ertragen. Du weißt nicht, was bei deinem Experiment rauskommt, warum opferst du so viel Zeit? Plötzlich gelangte ich an den Punkt, an dem ich das thematisieren konnte. In meinen Gemälden verbinde ich Frivolität, Romantik, Humor und Perfektion.

In der Mode, die Sie flatterhaft nennen, war Ihnen diese Art von Ausdruck nicht möglich?
Eine Kollektion muss immer leicht und leichtfertig aussehen. Nicht allzu intellektuell oder obsessiv. Das fände ich pathetisch. Allzu viel private Enthüllung im Gewerbe der Verkleidung findet niemand cool.

Sie halten also nicht viel vom existenziellen Ansatz eines Alexander McQueen?
Zu viel Geständnis! Zu viel Bekenntnis! Das ist nicht mehr das Terrain der Mode. Ich glaube, Karl Lagerfeld sagte einmal, man solle nun ausgerechnet in der Mode nicht nach Moral suchen, nicht nach allzu viel Biografischem. Denn Mode ist etwas, was man auch wieder ablegt und nicht zu sehr hinterfragen sollte, wie man es bei der Arbeit mit einem Psychotherapeuten tut. Die Revolution, die ein Saint Laurent angezettelt hat, war nur im Kontext der Zeit möglich. Saint Laurent hat nicht, wie alle seine Zeitgenossen, nur Couture, Couture, Couture gemacht, sondern er hat Alltägliches neu entworfen. Der Smoking, die Bauernbluse, der Trenchcoat, die marokkanische Folklore – das gab es alles schon. Er hat die Moderne richtig beschrieben, denn die Moderne war das Zitat. Damals schon! Wir in der Postmoderne zitieren ausschließlich. Deshalb ist es heute auch so wahnsinnig schwer für junge Künstler, den eigenen Ausdruck zu finden, denn wir zitieren das Zitat und kennen das Original nicht mehr.

Sind Sie in die Mode geflüchtet, um sich nicht mit tieferen Gefühlen auseinandersetzen zu müssen?
Fashion war meine Illusionstechnik. Ich habe Fashion so lange und mit so viel Inbrunst ausgeübt, weil sie mir so viel Verstellung, Verfremdung und Verkleidung ermöglichte. Aber das war ein legaler Ausdruck der Zeit, sich eine andere Haut, ein anderes Ich zu erlauben und so zu tun als ob. Wie wunderbar! Ich habe einen Goldknopf an und bin ein Kapitän! *(lacht)* Und wenn ich mir ein Strassdiadem aufsetze, denken die Leute, es seien Brillanten. Also, *why not?* Warum muss man immer das Ich zelebrieren? Man tut doch nur »als ob«, und niemand will wissen, was wahr ist und was nicht! Wir täuschen ständig Jugend, Schönheit, Reichtum vor. Und kommt das nicht an, kann man immer noch sagen: »Ach, meinen Look verstehst du nicht!« Damit hat ja Helmut Lang ein großes Geschäft gemacht.

Arroganz, eine Essenz der Mode?
Ja, es hat eine gewisse Arroganz. Der Minimalismus funktioniert nur in einer Zeit der sozialen Zufriedenheit. In Zeiten der Krise, nach dem Ersten Weltkrieg etwa, explodierte die Fashion. Poiret! Schiaparelli, die Designer und Künstler, die machten die wahnsinnigsten Sachen! Gingen zwar alle pleite daran, aber das geht ja sehr schnell, wenn man Alleinunternehmer ist und Künstler. Doch immer wieder gibt es auch einen Zeitpunkt, an dem eine bestimmte Gruppe von Menschen diesen Hunger auf Luxus hat. In den Neunzigern war es in Deutschland wieder so weit, das war die Zeit der Postmoderne, und man war nicht mehr so protestantisch. Die Übertreibung machte uns allen endlich mal wieder Spaß! Leider träumen wir nur noch von den *eighties*!

Ende der Achtziger hatte die Stadt Hamburg mit Jil Sander, Ihnen und Karl Lagerfeld ihren kurzen Fashion-Moment. Wie erlebten Sie diese Phase?
Ach, rückblickend war es eine fantastische Zeit. Hamburg war ein eigenes Biotop. Mittlerweile hat man Hamburg ja so verglast, als lebten dort Wesen im Terrarium. Die kleinen Veranden mit den kleinen hübschen Dingen, die man da in einer Vitrine ausstellt. Trockenblumen und überall Lockenten! Die Hamburger waren zu der Zeit verwöhnter als andere Städter, in ihren weiß gelackten Häusern beim

Hummeressen und Chablistrinken. Es gab die ersten schicken Restaurants und ganz in der Nähe den Rotlicht-Distrikt, was dem Ganzen so eine gewisse Exotik verlieh. Domenica, die legendäre Hure, wurde auch zu den Essen eingeladen, das fand man besonders schick. Man war ja so herrlich frech und tolerant gewesen. Trotzdem kam eben damals eine Menge zusammen, es trafen sich viele Energien. Wieso ist da eine Marke JOOP! entstanden, wieso eine Marke Jil Sander? Wieso kam das deutsche Design daher? Der Etepetismus, der neue Stil, der bis heute die deutschen Marken infiziert hat. Strenesse, Laurèl und wie sie sich alle nennen. Man sprach dauernd von Qualität und wenig von Form. Aber Qualität hat ja mit Design nicht viel zu tun, und dieses Missverständnis macht Mode »Made in Germany« auch so langweilig heutzutage. Da fällt mir ein: Frau Merkel trägt immer diese gleiche Art von Jacke, die noch nie saß. Noch nie! Das ist eine bewusste Entscheidung. Sie will damit zeigen, dass sie sich nicht um den Wechsel der Mode kümmert, sondern verlässlich und beständig ist. Das ist eine sehr protestantische Haltung.

Das deutsche Design war auch im Ausland höchst angesehen.
Ja, es entstand zum ersten Mal die Idee, dass deutsches Design konkurrenzfähig sein kann. Später ist das nicht mehr passiert. Diesen *fashion quake* gab es so nie wieder. Wir inspirierten uns gegenseitig, wir trafen uns – mal herzlich begrüßend, mal ignorierend. Wenn man aus Hamburg kam, war alles richtig. Nur Milano ist noch so. Wenn ich heute nach Milano gehe, denke ich: »Das ist ja Hamburg!« Man sieht die blonden, nervösen Frauen mit den flachen Schuhen und dem dicken Goldring an den unlackierten Fingernägeln. Auf den angeblichen Roten Teppichen sehen ja heutzutage alle aus wie Fußballerfrauen! Alle! Dieser Anmach-Look hat aber im Gegensatz zu L.A. und Berlin in Hamburg und Milano nie Einzug gehalten.

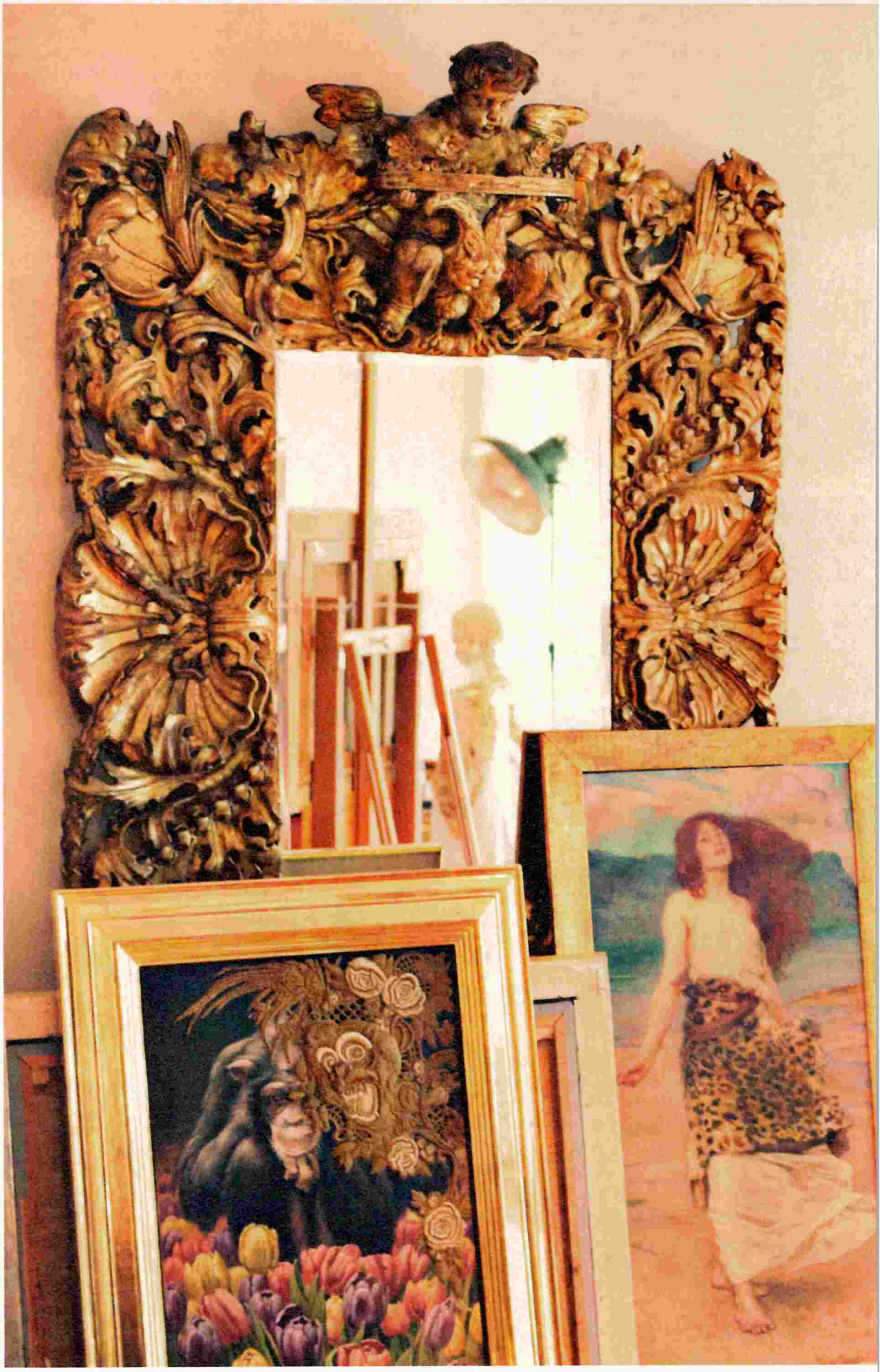
Karl Lagerfeld, Ihr Kollege aus besagter Hamburger Zeit, sagte über Sie: »Wolfgang Joops Drama ist, dass er nicht ich ist.«
Ich glaube, wir sollten unsere Schicksale nicht miteinander vergleichen. Ich kenne ihn und weiß, dass er ein hochintelligenter und empfindsamer Mensch ist. Vielleicht ist vieles, was er sagt, die verbale Flucht nach vorne. Ich würde mich in seiner Welt nicht gut fühlen. Vielleicht geht es ihm finanziell fantastisch, er musste nie mit einem eigenen Label groß werden, insofern liegen zwischen uns Welten. Ich glaube nicht, dass ich in seine Welt will und umgekehrt. Ich fand den Satz ziemlich unverständlich. Vor allem sagte er im nächsten Atemzug, dass er noch nie von mir gehört habe.

Wäre eine Karriere wie die Ihre heutzutage noch möglich?
(schüttelt entschlossen den Kopf) Ich glaube nicht. Man muss sich absetzen, um Aufmerksamkeit zu bekommen, das wird immer schwieriger. Um dich abzusetzen, bedienst du erst mal den Mainstream nicht, obwohl dich alle Berater dazu zwingen wollen. Auch mir wurden immer wieder Vorträge gehalten, wie man denn kommerziell sein könne, aber ich war ja erfolgreich. Das ist ja dann wohl auch nur durch Kommerzialität möglich. Man fand mich immer verstörend kreativ, man empfand meine Art, meinen Humor und meine Kreativität als wenig berechenbar. Man dachte, ich würde mich dann irgendwann beruhigen. Aber genau das Gegenteil ist der Fall! Jetzt muss ich aus all dem, was ich gesehen und erfahren habe, ein anderes Puzzle herstellen. Nicht umsonst heißt das Motto der nächsten Kollektion *I will never be a perfect puzzle*. Je knapper meine Lebenszeit wird, umso intensiver kann ich die Ideen abrufen. Das ist *unplugged*, ich spüre mich ständig. Aber ich mache aus nichts einen Katechismus. Deswegen war ich sehr glücklich, mich so lange in diesem frivolen Biotop Mode aufhalten zu können, wo ich nicht immer predigen muss. *Papa don't preach!* Aber ich möchte noch einmal auf die Affen zurückkommen.

Warum lassen Ihnen diese Affen keine Ruhe?
Zu meinem eigenen Erstaunen habe ich in diesen Bildern meine gesamte Biografie zum Ausdruck gebracht. Ich habe sogar Schwierigkeiten, die Bilder länger anzuschauen. Für mich sind sie nicht dekorativ, sondern verstörend. Ich habe die Affen als Synonym für das Thema Liebe gewählt. Ich war Einzelkind, quengelte oft und fühlte mich in der Nachkriegszeit vernachlässigt. Als ich auf den Arm meiner Mutter wollte, sagte sie immer: »Hör auf, das ist zu viel Affenliebe!« Zu viel Berührung, zu viel Nähe, das war in Preußen nicht üblich. Man wahrte Distanz. Früher gab man am besten seine Kinder zur Gouvernante, und heute, nach all meinen pädagogischen Selbsterfahrungen, halte ich das sogar für eine gute Idee. Man muss die Kinder vor allzu viel Privatheit der Eltern schützen. Sie müssen das Gefühl bekommen, dass die Eltern ein Ideal verkörpern – und nicht voller Schwächen und voller Konflikte sind und gar von ihnen Trost und Liebe einfordern wollen. Ich wollte von den Konflikten meiner Eltern auch nichts wissen. Mein Vater erzählte immer von der Kriegsgefangenschaft, das wollte ich in den Siebzigern nun wirklich nicht hören! Wir wollten Utopien, nicht Geschichte in meiner frühen Jugendzeit. Aber jetzt komme ich zum dritten Mal auf dieses Bild zurück. Es war das metamorphotische Wesen, in dem ich alle menschlichen Aspekte wiederfinden konnte. Der Affe äfft alles nach, er ist ständig beschäftigt, er klaut, er macht andauernd und schamlos Sex. Nur Mode trägt der Affe nicht. Es gibt eine große Verwandtschaft zwischen Liebe und Tod – auf beides wartet man. Mit den dümmsten Fragen habe ich mich oft in den Weg der Liebe gestellt. Der Affe aber wartet nicht auf intellektuelle Fragen und Antworten. Sehen Sie, dieser Affe streckt uns die Zunge raus – »Ätsch, wir leben ein freies Leben!« Beneidenswert!

Ihr Schritt in die Jury eines TV-Formats überraschte. Was wollen Sie mit *Germany's Next Topmodel* zum Ausdruck bringen? Steckt dahinter womöglich ein Warhol'scher Ansatz – von der Avantgarde in den Mainstream?

»Ich habe dem flüchtigen Gewerbe Mode zuliebe meine Talente vernachlässigt. Deshalb hat mich mein Leben lang ein schlechtes Gewissen begleitet.«



Affen, Engel und andere Kreaturen – ein Besuch im Atelier von Wolfgang Joop

Nichts dergleichen. Mich hat die *challenge* irgendwie gelockt. Im Herbst befällt mich immer diese Melancholie, der wollte ich entfliehen – und das Format gab mir die Chance dazu.

Da hätte es doch aber auch andere Möglichkeiten gegeben, oder?

Ja, aber Reisen zu buchen liegt mir nicht. Ich fand nicht, dass ich mich als Mainstream-Typ verhalten habe. Für alles, was ich jemals tat – und es waren ja viele neue Aufgaben –, war ich weder ausgebildet noch vorbereitet. Die Modekarriere, die Filme, in denen ich mitgespielt habe, der Bestseller-Roman, den ich mit der Hand geschrieben habe. Nichts, was ich je gemacht habe, basierte auf einer Ausbildung. In dem Format war ich derjenige, der für die Abweichung von der Norm zuständig war, der immer wieder sagte: »Hört auf, den Teebeutel wieder aufzugießen!« Für das Team war es am Anfang verstörend, wie ich an die Sache heranging. Nichtsdestoweniger war es für mich eine Flucht nach vorne. Zwei Mal habe ich diese Anfrage abgesagt, aber plötzlich hat es mich geritten, den Schritt zu wagen. Ich wollte mal wieder in eine andere Welt, ich hatte eine Zeit der Traurigkeit hinter mir. Seit dem Tod meiner Mutter hatte sich mein Leben verändert. Ich hatte das Gefühl, dass ich jetzt erwachsen werden müsste, wollte es aber nicht. Wissen Sie, ich fühlte mich mein Leben lang heimatlos, obwohl ich den Heimatbegriff aus Provokation benutze.

»Die Leute fragen mich, warum ich so schlank bin – ich bin appetitlos geworden, durch das Überangebot von Fressen!«

Heimat war damals ein No-Word, das klang gleich nach »Anspruch auf die verlorenen Ostgebiete!« Als meine Mutter starb, begriff ich, dass Heimat nur ein emotionaler Ort ist und kein geografischer. Dieses Gefühl, nie anzukommen und immer fremd zu sein, ist geblieben. Ich wollte raus aus dieser Krise, und ein radikaler Wechsel kam mir gelegen. Ich wollte mich stellen, nicht der Empfindlichkeit, sondern dem Hardcore-System – der Konfrontation mit Millionen von Zuschauern, die ich zwar nicht sah, aber empfand. Es hat also auch einen therapeutischen Ansatz. Ich zeige mich so, wie ich bin, denn ich habe keine Rolle für mich. Ich hätte das nicht tun müssen, aber wenn ich es tue, dann zu meinen Bedingungen. Ich bin ja kein Zirkuspferd. Sehr oft war ich erschüttert von der geballten Emotionalität dieser jungen Menschen, die auf einmal glaubten, dass, wenn sie hier nicht siegen, ihr Leben zu Ende sei. Das ist ein sehr bebendes, rohes, empfindsames Material. Aber ich bin dankbar zurückgekehrt, ich fühlte mich verändert und vielleicht auch ein wenig geläutert nach diesem selbstauferlegten Exorzismus. Außerdem bin ich mit Respekt vor der Lebensleistung dieser Frau Heidi Klum zurückgekehrt.

Warum ist Heidi Klum so erfolgreich und doch in ihrer Heimat relativ unbeliebt?

Wir Deutschen sind misstrauisch, wenn es um Erfolg geht, irgendwie kommt da so eine komische Moral in uns hoch. Ich habe mit vielen Leuten über sie gesprochen und immer wieder mit Staunen festgestellt, dass sie hier in Deutschland weniger Fans hat als in den USA. Auf dieses Mädchen aus Deutschland hatte in Amerika wirklich niemand gewartet, aber dort ist sie ein Phänomen! Größer als Nadja Auermann, größer als Claudia Schiffer! In den meisten Fällen ist ein Model einfach nur ein Model. Ein Model sollte nicht zu viel denken und auch nicht viel sprechen. Die einzige, die das immer beherrscht hat, war Kate Moss, die hat nie den Mund aufgemacht. Bei Heidi Klum aber sind diese Gesetze außer Kraft gesetzt: Sie hat den siebten Sinn.

Warum nannten Sie Ihr Label Wunderkind? Sehen Sie sich selbst als eines?

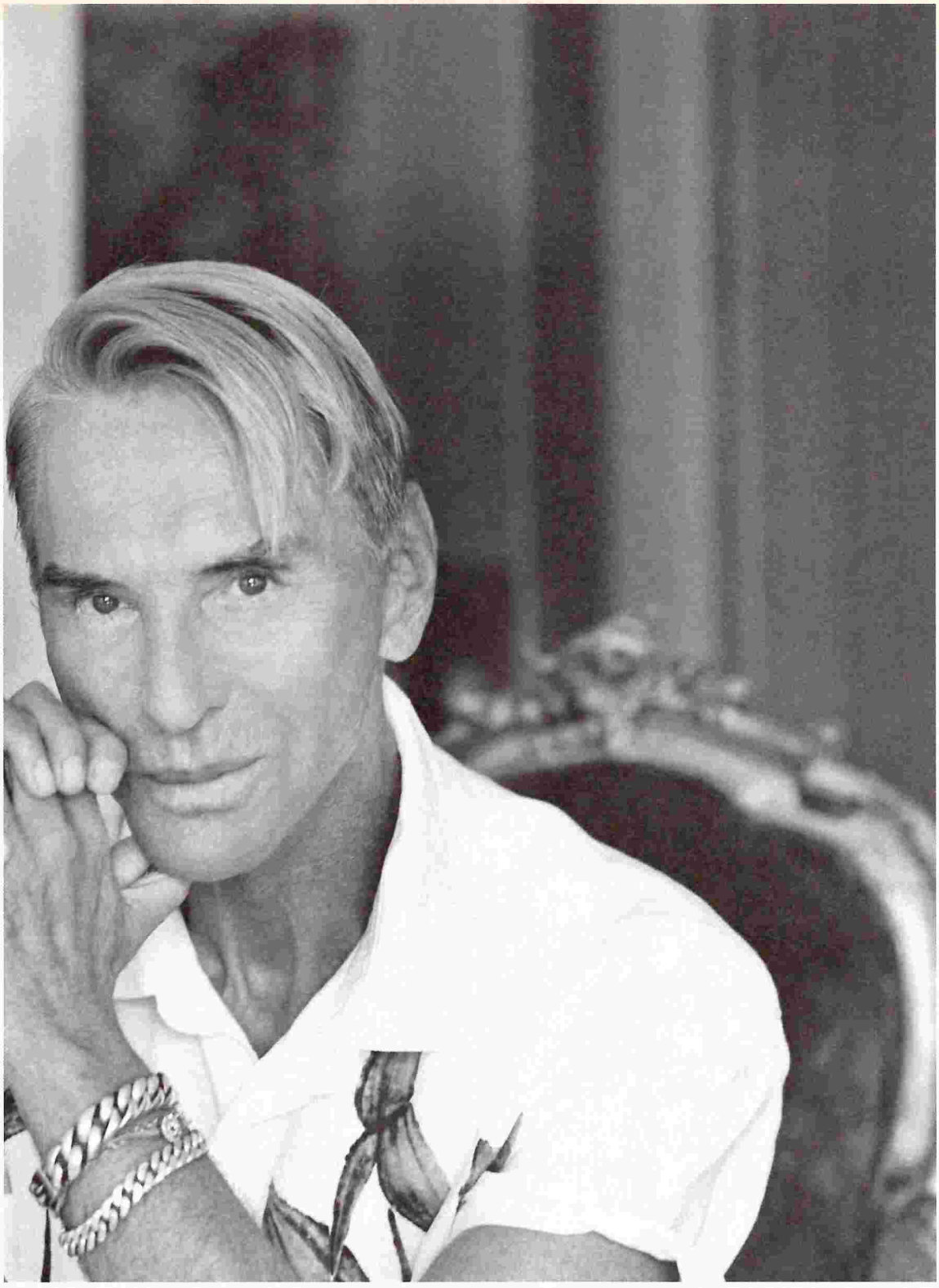
Der Begriff Wunderkind ist ein sehr futuristischer Begriff, aber es ist kein Pseudonym für mich. Ich wollte den Namen Joop nicht mit dem Label in Verbindung bringen, der laute Name mit Ausrufezeichen würde die sensible Arbeit bei Wunderkind überschatten. Wunderkind ist Zeitgeist. In einer New Yorker Zeitung las ich *she's a wunderkind actress*. Deutsche Worte waren ja Anfang der Neunziger sehr *edgy* in der englischen Sprache. Uber, Wanderlust, Blitzkrieg. Wunderkind ist ein sehr zwiespältiger Begriff, das ist nicht nur ein schönes Wort. Ich habe den Begriff von Unternehmensberatern testen lassen, die sagten mir: »Lieber nicht, das ist ein Kind mit Brille. Das ist ein Kind, das kann gut Klavier spielen, aber nicht Fußball. Das ist ein Außenseiter.« Typisch Deutsch, hieß es damals noch: »Wer will denn schon Außenseiter sein?« Und ich sagte: »Jeder sollte Außenseitersein probieren, jeder!« Ich habe auch gemerkt, dass alle, die ich kenne, einseitig begabt sind, sie polarisieren, sind *queer*, sind Wunderkinder. Mich interessiert zurzeit die *queere* Popmusik sehr. Madonna, Cher, David Bowie, Prince hatten sehr früh schon ein Transgender-Element, wirkten sexuell sehr ambivalent. Auf einmal kamen dann die Rapper und machten genau das Gegenteil. Sexistisch, frauenfeindlich, schwulenfeindlich, widerwärtig, *cheap*. Jetzt endlich gibt es auf einmal Rapper, die *queer* sind. Daran interessiert mich folgende Frage: Wo ist der Ansatz zu widersprechen? Auch der Widerspruch ist Wunderkind.

Haben Sie noch Appetit auf Revolution?

Nun, jedenfalls hinterfrage ich vieles. Ich gehöre zu der Generationen derer, die alles in Frage stellten und nichts wie die Eltern machen wollten. Ich bin sehr erstaunt, dass es heute diesen Unterschied gar nicht mehr gibt. Da sieht die Mutter aus wie die Tochter und umgekehrt. Es gibt zu viel Nähe zwischen den Generationen, aber gleichzeitig auch diese Fremdheit. Die 25-Jährigen kennen keine Brigitte Bardot! Obwohl Kate Moss, Claudia Schiffer und Pamela Anderson immer noch deren Look tragen. Ich bin auch nicht in der Zeit des Stummfilms geboren, aber ich kenne trotzdem Charlie Chaplin. Wenn ich mir als kleiner Junge für eine Ostmark Taschengeld eine Bockwurst kaufen wollte, war der Imbiss gerade geschlossen. Das glaubt mir heute keiner: »Was, keene Asia-Pfanne am Bahnhof, keene Pizzeria?« Weiß eigentlich jemand noch, dass man früher im Osten, wenn man Spaghetti Bolognese kochen wollte, vier Wochen Vorbereitungszeit brauchte? Du konntest dich nicht so bedienen, wie man das heute tut, an diesem riesigen Buffet. Da gucken die mich an, als ob ich lüge. Oder als wäre ich 200 Jahre alt!

Der Überfluss macht auch vor der Mode nicht halt.

Schrecklich! Die Bekleidung wird uns ja heutzutage auf die Haut geworfen, wir sind wehrlos! Diese vertikalen Discounter Zara, Primark,



H&M zaubern die Klamotten unerwünschterweise auf die Körper aller Unwissenden. So ähnlich geht es mir, wenn ich über den Bahnhof laufe und so viele Pizzerien und Asia-Pfannen mir den Appetit verderben. Die Leute fragen mich, warum ich so schlank bin – ich bin appetitlos geworden, durch das Überangebot von Fressen!

Einer der Skandale um die Primark-Debatte ist doch eigentlich, dass alle so tun, als hätten sie es nicht gewusst, oder?
Ja, warum tun plötzlich alle so empört? Eine Doppelmoral! Die Höhe war doch, dass man bei Primark behauptete, die eingenähten Hilfeschreie seien eine Kunstaktion gewesen! Fantastisch, das ist wirklich die beste Ausrede, die ich jemals gehört habe! Wenn man als Gast auf einer Party ein Brandloch in den Teppich macht, steckt man am besten das Haus in Brand, damit es keiner merkt. Das hat Loriot gesagt.

Der Verkauf von JOOP! machte Sie zu einem reichen Mann. Aber haben Sie damit nicht auch einen Teil Ihrer selbst verkauft?
Nein, das war für mich nicht schmerzlich. Ich bin nicht Joop mit Ausrufezeichen. Ich bin Wolfgang Joop.

ALBUM DER AUSGABE
Rustie
Green Language

RUSTIE
GREEN LANGUAGE
WARP / ROUGH TRADE

Kaum jemand hat das Weniger-ist-mehr-Prinzip radikaler negiert als Rustie.

TEXT: Alexis Waltz

Rustie ist ein ziemlich britisches Phänomen. Sein Ansatz, Clubmusik und Rock zusammenzudenken, passt eher noch zu elektronischen Acts aus den USA wie Lazer Sword oder Skrillex als zum puristischen Berliner Berghain-Techno oder zum hiesigen Dance-Pop von Fritz Kalkbrenner und Alle Farben. Die Erscheinung des notorisch milchgesichtigen, schüchternen Schotten steht im größtmöglichen Gegensatz zu seiner Musik. Noch mehr als auf seinen Maxis und seinem Debütalbum, *Glass Swords* von 2011, bringt Rustie seinen Ansatz im *Essential Mix* für BBC Radio 1 auf den Punkt. In knapp zwei Stunden montiert er mehr als 60 Stücke: Progrock-Gitarrengegniedel, das an Dubstep-Grooves aufgehängt ist, Trance-Flächen zum Feuerzeug-in-die-Höhe-Halten, basslastigen Südstaaten-Rap, die irrwitzigen, plastikartigen Stimmen des britischen Rave-Sounds der frühen Neunziger, »Harlem Shake«, einen hochgepitchten Kanye-West-Mix einer aktuellen R'n'B-Nummer ... und einen alten Hit von Destiny's Child. Kritiker rieten zum Konsum in kontrollierten Dosen: Rusties Fusion-Sound galt als spektakulär, neuartig und überaus signifikant für die Zeit. Aber als schwer zu ertragen.

Weniger ist mehr – so könnte man die Grundidee elektronischer Tanzmusik charakterisieren. Kaum jemand hat dieses Prinzip radikaler negiert als Rustie. In jedem Sound ist ein popgeschichtlicher Kosmos aufgehoben, und Rustie versäumt es nicht, ihn abzufeiern, egal ob es der HipHop seiner Teenagerzeit ist, Trance und Dubstep aus dem Nachtleben oder seine persönlichen, nerdigen Entdeckungen. Die Gitarrenspuren, die er selbst einspielt, zelebrieren den Jazzgitarristen Allan Holdsworth, der in den Achtzigern mit seinem Instrument Synthesizer ansteuerte und von Eddie Van Halen und Frank Zappa geschätzt wurde. Daft Punk sind Rusties große Mentoren. Sie haben gezeigt, dass man als Produzent von Clubmusik über deren Rahmen hinausgehen und im Prinzip die gesamte Musikgeschichte integrieren kann.

Rustie wurde in der Afterhour-Szene von Glasgow sozialisiert, die wichtiger ist als die eigentlichen Partys, denn die Clubs der Stadt müssen um drei Uhr morgens schließen. Es gibt dort keine musikalische Generallinie. Rusties Ansatz ist insofern keine Kopfgeburt, eher eine Synthese unterschiedlicher Erfahrungen, die einander aber nicht ablösen, sondern übereinandergeschichtet werden. Dass man Raver wurde, bedeutet nicht, dass man die Led-Zeppelin- oder Yes-Platten der Eltern vergisst; nur weil man auf die anspruchsvolle Electronica von Boards Of Canada steht, muss man noch lange nicht seine Trance-Vergangenheit verleugnen. Das war vielleicht der Hauptgrund, warum Rusties Musik 2011 so einschlug: Sie ist ein Manifest gegen Geschmacksghettos. Sie kennt keine Grenzen von Underground und Mainstream, von Seriösem und Anrüchigem, von Coolem und Peinlichem.

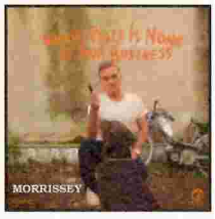
Zusammen mit Künstlern wie seinem Glasgower Buddy Hudson Mohawke und Flying Lotus wurde auf Rustie ein musikjournalistischer Hype gemünzt: der Maximalismus. »Es gibt verdammt viel Input«, schrieb Simon Reynolds 2011 in einem *Pitchfork*-Essay unter der Überschrift »Maximal Nation«. »Diese Musik blendet so sehr, dass sie sämtliche Schatten verscheucht. Es geht um totales Wachsein, um groteske Euphorie: Es gibt keine Balance zwischen dem Sublimen und Lächerlichen, sie werden gemischt, bis sie untrennbar sind.« Maximalismus wurde nicht zum *game changer* in der elektronischen Musik. Zwar hat der Trend den aktuellen Boom von vokallastiger, melodiöser Musik von Acts wie Dixon, DJ Koze oder Tale Of Us vorbereitet. Doch die orientieren sich eher an gängigen Songformaten. Auch Rustie entdeckt nun die Stimmen. Sein Debütalbum klang, als würde man alle Gänge eines Menüs gleichzeitig auftischen. Auf *Green Language* gelingt Rustie nicht weniger, als den multiplen Modus hinter sich zu lassen.

Gleich zwei aufeinander folgende Intros stecken den epischen Rahmen des Albums ab. Im nächsten Moment wird man von einem autistischen Gabba-Groove auf den Dancefloor gescheucht. Die Flächen sind hymnisch wie die eines großen Trance-Hits, aber doch so ungreifbar und opak wie die Musik von Rusties Labelkollegen bei Warp. Der Wahnsinn ist noch da, aber er ist jetzt Teil einer Dramaturgie. Mehrstimmige Xylofone gestatten eine Verschnaufpause, dann beginnt der zweite Akt mit einer Reihe von Rappern, unter anderem Danny Brown, Gorgeous Children und Redinho. Sie erden Rusties irrwitzige Klänge, geben ihnen eine Funktion. Bei »Up Down« mit D Double E taucht das Papageiengezwitscher aus 808-States Chill-out-Klassiker »Pacific State« auf. Aber es klingt nicht mehr nach tropischem Sonnenuntergang, sondern düster, mahnend.

Rustie setzt seine ekstatischen Klänge an die Stelle der gleißenden, breiten, tendenziell kitschigen Melodien des aktuellen US-amerikanischen HipHop. Rustie und die Rapper – beide füllen jeweils den blinden Fleck beim anderen aus. Die Rapper geben Rusties ruhelosem Bewusstsein ein Zentrum, ein Ich. Und Rustie sorgt dafür, dass ihre Party nicht nur leere Behauptung bleibt.

Diese Musik ist ein Manifest gegen Geschmacksghettos. Sie kennt keine Grenzen.

MORRISSEY
WORLD PEACE IS NONE OF YOUR BUSINESS
HARVEST / UNIVERSAL
ALBUM



Wann genau Morrissey anfing, mir auf die Nerven zu gehen, kann ich gar nicht mehr eindeutig sagen. Früher hatte ich meist milde gelächelt über die für ihn typische, genuine Mischung aus Welt- und Selbstekel, aus grandioser Selbstermächtigung und Selbstmitleid, Arroganz und Larmoyanz. Zuletzt war der alternde Mann jedoch immer wunderlicher geworden. Halsstarrig, sozial unverträglich – Morrisseys immer schon enorme Selbstgerechtigkeit drohte zunehmend, seine Verdienste in den Schatten zu stellen. Und dann war da die Sorge: Immer wieder wurden Konzerte abgesagt, der Sänger überwand verschiedene mysteriöse Leiden, über deren Ursache man nichts wusste, Gerüchte von ernsthaften chronischen Erkrankungen machten die Runde.

Nur Musik hatte es in diesen düsteren Jahren nicht gegeben. Der einstige The-Smiths-Sänger behauptete, über lange Monate keine Plattenfirma für ein bereits fertig produziertes Album gefunden zu haben. Dieses erscheint nun doch noch; wie gehabt bei Universal (via Harvest), man hat sich offenbar einigen können. Abermals spielen auf der Platte die gewohnten Musiker, doch Morrissey nimmt die Rockismen zurück, die ihm zuletzt häufig vorgeworfen wurden. Anstelle muckerhaften Dröhnens ist dieses schwelgerische Element zurückgekehrt, das man zuerst mit Morrissey verbindet.

Davon profitiert vor allem der in der letzten SPEX-Ausgabe ausführlich verhandelte Titelsong von *World Peace Is None Of Your Business*. »Neal Cassady Drops Dead«, natürlich eine Hommage an die Beats, ist dann doch wieder durchschnittlich sägender Rock ohne Verve, der Anti-Machismo-Song »I'm Not A Man« hingegen großartig. Ein Paradox war in der Morrissey-Rezeption stets die Tatsache, dass sich sein Gefolge überwiegend aus Steakessern und Biertrinkern zusammensetzt, die in Morrissey einen aufrechten Typen mit Haltung erkennen, ungeachtet der Tatsache, dass diese vermeintliche Haltung ihrem eigenen Lebensentwurf in höchstem Maße zuwiderläuft. »I'm Not A Man« ist nun genau der richtige Song für diese Leute: »Cold Hand / Ice Man / Warring Caveman / Mover-Shaker / Beef-a-ronie / Casanova / T-Bone Steak« – nur einige der vermeintlich typisch männlichen Charaktereigenschaften und Vorlieben, aus denen der Text besteht, die das Selbstverständnis jener Freunde britischer Popmusik trefflich beschreiben, die sich »lads« nennen und Morrissey bis ins Grab die Treue halten. Im Übrigen spiegelt der Song, eine dynamisch trefflich arrangierte Moz-Ballade, die reichlich naive, frühemanzipatorische Überzeugung, nach der Frauen das bessere Geschlecht seien – längst widerlegt von Margaret Thatcher, Angela Merkel und anderen Frauen in Machtpositionen. Die Grenze verläuft nicht zwischen den Geschlechtern, sondern zwischen den Überzeugungen.

Ohnehin ist auch diese Deutung natürlich ein Irrtum. Morrissey hasst Frauen genauso, wie er alle anderen Menschen hasst. Das verdeutlicht er nur wenige Songs später in »Kick The Bride Down The Aisle«, getragen von einer süßlichen Popmelodie, mit der er seine Geschlechtsgenossen wie ein chauvinistischer Fünfzigerjahre-Patriarch vor der Arglist ihrer potenziellen Frauen warnt: »She wants a slave / To break his back«, singt er unter anderem.

Am Ende ist also alles wie immer: Im Besitz höherer Wahrheiten wähnt sich auf diesem Planeten einzig Morrissey selbst. Wir anderen sind bestenfalls Cretins, die ihn bewundern dürfen. Immerhin sind ihm mal wieder ein paar sehr schöne Lieder gelungen. Wäre da nur nicht immer dieser Selbstekel!

Torsten Groß

BANKS
GODDESS
HARVEST / UNIVERSAL
ALBUM

Der Raum ist nackt, die Wände haben Augen. Man sitzt inmitten eines Glaskubus im Hauptquartier einer Plattenfirma, es gibt nichts zu sehen, nichts zu lesen, nur Musik. Selbst auf die Tracklist, die auf einer Schwarz-Weiß-Kopie präsentiert wird, soll man nur einen kurzen Blick werfen. Zu vertraulich. Geheim, intim, nackt. Ausnahmekünstlerin. Eine reizwortaufsatzartige Betrachtung der mit Vorliebe in London produzierenden Los Angelena Jillian Banks, die es mit einer Handvoll veröffentlichter Songs und Videos unter anderem auf den Titel dieser Zeitschrift schaffte, drängt sich, nicht nur dank Social-Media-Absenz und allgemein-unverbindlicher Interviewaussagen, zur Umzirkelung des Phänomens förmlich auf. Banks gibt die so flüchtige wie dringend benötigte Antithese zum Jetzt im weiblichen Pop – und ist dabei doch genau im Moment positioniert.

»Keine Dancing Poles, kein Twerkin', keine Stripperoutfits. Nur echte Musik«, kommentierte eine YouTube-Nutzerin vor Monaten enthusiastisch unter dem Video zu »Warm Water«. Selbst dass ein Banks-Stück für einen Victoria's-Secret-Werbespot verwendet wurde, dem Inbegriff des hier inkriminierten Looks, tut der Verehrung der kontrolliert unterkühlten, leise leidenden und unendlich eleganten Sexiness von Banks keinen Abbruch. Sie ist der herbeigesehnte Gegenentwurf zu Miley und Rihanna, die mit hängender Zunge und zuckenden Hüften zu laut und zu offensichtlich »Sex« sind, und das ehrenhafte Korrektiv zu Lana Del Rey, wenn die klassische Schwarz-Weiß-Ästhetik der Videos Banks edle Züge verschattet, statt dicke Lippen auszustellen. Auch möchte man sie gerade jetzt als Zukunft des ehemals zukünftigen Neunzigerjahre-R'n'B für sich behalten, wo sie doch selbst lieber ihrer Verehrung für erdige Stimmen wie jenen von Fiona Apple und Lauryn Hill Ausdruck gibt.

Stimmen, die gibt es auf *Goddess*, dem kniezitternd erwarteten ersten Album, auf dem sich neben bereits gehörten Hits wie »Warm Water« und »This Is What It Feels Like« rund zur Hälfte neue Kompositionen befinden. Und wie: Neben Banks' eigenem Organ, das zwischen engelsgleichem Fiepen, seelenvollem Seufzen, Kate-Bush-Expressionismus und Whiskeytrinkerinnen-Rockismus changieren kann und dabei oft tatsächlich mehr nach Songwriterin als R'n'B-Maestra klingt, wickeln sich im Background vielschichtig zerhackte und übereinandergelegte Vocals um Regenwaldgeäst oder verschwinden im Küstennebel. Dabei schaffen sie an manchen Orten neue, nie gehörte Verbindungen, wenn durch den Maschinenwolf gedrehte Laute nicht mehr Buchstaben zugeordnet werden können: In der Nähe von »wha-ha« oder »oh-eh-eh-eh« oder »woh-oh-oh-hey-yah« streunen Mensch-Technik-Sounds durch die Songs, verselbständigen sich, werden konterkariert durch dumpfe Bässe, die wie in »Fuck Em Only We Know« in Richtung Dubstep-Wobble kriechen.

Und doch ist durch den Wechsel zwischen dichten, manchmal klanginstallationsartigen Sounds sowie Fabrikwaren-Pop-Teppichen auf der einen Seite und unverstellten Gesangsmomenten auf der anderen das Gefühl für reduzierte, lichte Strukturen da. Und auch so etwas wie Echtheit zwischen Melancholie und fast ironischer Selbstbezichtigung. Etwa wenn Banks in »You Should Know Where I'm Coming From« ihren Liebhaber vor sich selbst warnt: »I was alone when I burned my home / And all of the pieces were torn and thrown«. Oder wenn sie als seidige *enchantress* in »Someone New« eine der schönsten, unverschämtesten Liebeserklärungen gibt: »Baby be patient for me / Please don't fall in love with someone new«. Genau *so* hält sie ihr Publikum mühelos am ausgestreckten Arm fest, immer lockend, nie endgültig einlösend.

Sonja Eismann

MIREL WAGNER
WHEN THE CELLAR CHILDREN SEE THE LIGHT OF DAY
SUB POP / CARGO
ALBUM

»Es gibt sie noch, die guten Dinge.« Mirel Wagners Musik ist elementar, handwerklich gut gearbeitet und reduziert auf einen zeitlosen Kern aus apokalyptischem Seelen-Blues und Melancholie. In ihr ist die Welt zwar auch nicht in Ordnung, aber zumindest gibt es da keine iPads, Shopping Malls und Kunsttitten. Fände sich im zum Langweilergott der Nachhaltigkeit betenden Manufactum-

Werke XIX

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen

1

2

3

4

Das Lied des Waldes im Hochsommer. Drei Tage nichts anderes gehört. Ergebnis: Es ist kein Lied, auch keine Sinfonie oder Sound-Installation, denn der Klangraum hat ja keine erkennbare Grenze, nicht einmal die gelegentlich herbeigewehten Straßenlaute. Es ist mein Weg durch dieses Soundscape, der zählt, der dem Gesummel und Geschruschel Struktur verleiht. Also auch etwas ganz anderes als das legendäre Aufsommerwiesenherumliegen und entspannt auf kommende und gehende Tiere hören. Es ist mein Weg, aber dieser beruht nicht auf individuellen Entscheidungen, ist nicht biografisch, sondern folgt vorgegebenen Passagen, die menschlich-natürliche Zusammenarbeit (oder auch Ausbeutung, Kultivierung, Geschichte) vorschlagen: Und man folgt dem Vorschlag gerne. Stundenlang.

Am nächsten kommt dieser Struktur von Einsamkeit und Vorgegebenheit, von Gleichzeitigkeit und Nacheinander der Klangeindrücke das neue Album des polnischen Komponisten und Klangkünstlers JACASZEK[1], der bei *Catalogue Des Arbres* (Touch) seine elektronischen Kreationen naturartiger Konkretheiten vom Quartett KWARTLUDIUM[1] ergänzen und weiterführen lässt. Das schrammt knapp am Abgrund holistischer Weltklangdichtung vorbei, ist aber gerade in dieser knappen Differenz sehr stark: Dieser Pianotupfer, dieser beiläufige Violinenstrich sind eben keine Äquivalenzen zu Naturklängen oder elektronischem Pseudo-Concrete. Wir orientieren uns nur an deren Anordnung zwischen Gleichzeitigkeit und Nacheinander. Wald ist einfach eine ziemlich gute Idee für ein ungenaues Hier und ein ungenaues Jetzt.

Komplett mit Manifest kommt das neue Werk des Aktivisten und Ritualisten, transindustrialistischen und Trans-Metal-Extremmusikers DAVE PHILLIPS[2] aus der Schweiz. Auf *Homo Animalis* (Schimpfluch Associates) wird zu einer Art Hippieversion von Anthropozentismuskritik – gegen Begriffe, gegen Sprache, gegen Abstraktion – aufgerufen und auf zwei langen CDs auch klanglich ausgesprochen ergiebig in der Ununterscheidbarkeit menschlicher und tierischer Vorbilder in Maschinenklängen rumgeorgelt. Deutlich abrupter und konfliktuöser in seinem Naturbild (in dem eben vor allem Mensch und Tier und ihre Gemeinsamkeiten das Sagen haben, weniger Stein, Pflanze und Tektonik), das aber dennoch mehr als der scheinidyllische, aber differenzstarke Katalog der Bäume von Jacaszek zu dem metaphysischen Holismus einer befreiten ideellen Gesamtanimalität strebt. Damit trotz maximaler historischer und musikalischer Distanz: Rock'n'Roll.

Die Natur eher unter das biografischen Mikroskop derer legen, die sich wissenschaftlich mit ihr beschäftigen, will das österreichische Duo MODELL DOO. *Orbit Utopia* (Modell Musik) widmet sich in einem ernsten, um zeitgenössische Elektronika aufgerüsteten Dark-New-Wave-Idiom (Human League vor der Pop-Phase plus Van Der Graaf Generator und so was wie osteuropäischer instrumentaler Hip-Hop) den Lebensläufen von zwölf Naturwissenschaftler_innen (zwei davon sind erfunden) in einer sehr einnehmenden Inszenierung von Vernunft als Geheimnis. Für die Can/Faust-Supergruppe IRMLER LIEBEZEIT ist die *Flut* (Klangbad) – und damit wahrscheinlich und um beim Thema zu bleiben: die Natur –, der sie sechs ziemlich atemberaubend virtuose und doch vertraute und nostalgiefähige Keyboard-Drums-Jams widmen, vor allem immer noch das, was sie selbst lostreten, nichts, hinter das man zurücktreten oder in das man hineinkriechen müsste: »Ein perfektes Paar« (Songtitel) und eigentlich die Platte, die ich mir immer von Mike Ratledge und Robert Wyatt erhofft hätte: Keyboard/Drums als postphallisches Körpermodell mit schönen wobbligen Effekten und gnarzigen Extensionen.

AKIRA SAKATA[3] ist ein verdienter Altmeister des hartnäckigen japanischen Free Jazz. Auf *Arashi* (mit JOHAN BERTHLING und PAAL NILSSEN-LOVE, Trost Records) hört man ihn aber nicht nur an seinem Hausinstrument, dem Altsaxofon, sondern wie auf ungefähr einem Viertel seiner zirka 100 Recordings seit den frühen Siebzigern auch als Sänger – und das ist das Allergrößte: Attila Csihar, neige deine Blume! Chuck Schuldiner, du auch! Aber Sakata hat noch ein drittes Werkzeug: die Klarinette. Komischerweise mir von Jahr zu Jahr das immer liebere Schilfrohrmundstückinstrument. Hier werden die rohen Männer immer so zärtlich – oder sprachnah. Oder vollständig verrückt.

XAVIER CHARLES[4] ist mein bevorzugter Jazz-Konzeptualist; der Mann, der den Fake-Jazz ins 21. Jahrhundert geführt hat. Sein Wald ist die Küche. Für *12 Clarinets In A Fridge* (Unsounds) hat er Kühlschrank, Waschmaschine und Heißwasserspender als Metaphern für Klangorganisation ebenso wie als echte Klangursachen entdeckt und mit der zerebralen Zärtlichkeit, über die nur der Klarinettist verfügt, zu einem veritablen Parlament der Dinge organisiert. Da hört man die vernachlässigte Kartoffel, die im Gemüsefach längst ihre Triebe entwickelt hat, sich leise beschweren, und die Waschmaschine grundiert und multipliziert die Einsamkeit des Blasinstruments mit der ganzen Dramatik, die ihrem Schleuderprogramm zur Verfügung steht.

Katalog, aus dem die eingangs zitierte Feststellung stammt, die Kategorie »Musik«, dann wäre eine Platzierung an prominenter Stelle der in Äthiopien geborenen und als Säugling von einer finnischen Familie adoptierten Songwriterin sicher.

Auch auf ihrem zweiten Album durchmisst die minimalistische Folk-Blues-Chanteuse Landschaften, in denen es spukt und die patinierte Poesie des Pittoresken wohnt. Hatte sich die junge Frau bei ihrem Debüt 2011 noch gegen wohlmeinende Vorschläge gewehrt, ihre allein mit Akustikgitarre in Szene gesetzten Southern-Gothic-Songs mit zusätzlichen Arrangements auszukleiden, so finden sich jetzt gelegentliche Slide-Gitarren, Klavierklänge und Streicher. Glücklicherweise fallen sie in die eher kargheitsunterstreichende als zukleisternde Gattung »Tupfer«. Positiv fällt in die Waagschale, dass Wagner nicht mehr versucht, wie die späte Billie Holiday nach Heroinentzug an einem besonders Gin-lastigen Abend zu klingen. Verlebtheit und vokale Brüchigkeit klingen bei einer kerngesunden Mittzwanzigerin nun mal wenig überzeugend. Dafür muss sie ein klein wenig aufpassen, es mit der Verr(a)uchtheit nicht zu übertreiben.

Der sich im Titel des Albums ankündigende Widerspruch zwischen dem Einnehmen einer Underdog-Rolle und der eigenen Lebenswirklichkeit lässt sich indes schwer auflösen: Wagner hat den Blues und schreibt sich musikalisch in die Klagegesänge der Altvorderen ein. Doch anders als Hillbilly-Pionier Dock Boggs musste sie sich ihr Instrument nicht aus einer gegen eine Uhr eingetauschten alten Knarre bauen. Wagner wuchs in behüteten bürgerlichen Verhältnissen auf, in denen es an Zuwendung und musischer Frühförderung (Geigenunterricht) und vielleicht auch an Aprikosenkernöl (24,80 Euro für 200 Milliliter) nicht fehlte. Ein »Kellerkind« war sie nie. Das lässt die neorealistische Schilderung einer düsteren Welt voller schrundiger Wunden, wie sie Wagner in einer äußerst intim arrangierten Beichtstuhlatmosphäre bietet, die alles andere als Rollenprosa sein möchte, manchmal als Pose erscheinen.

Wer wie das Gros der Feuilletonisten, die ihr famoses Debüt lobten, in Wagners Musik vor allem den Abdruck prädigitaler Unverfälschtheit feierte,

kann sich fragen, was das verzückte Verehren einer schwarzen Sängerin mit Akustikgitarre, der das Mississippi-Delta näher ist als moderne Datenhighways, über uns selbst sagt: über unsere exotistischen Sehnsüchte und unsere antimodernistische Angekotztheit von den urbanen Leben, die wir führen (oder sie uns). Solche Fragen tun dem Umstand, dass hier ein weiteres fabelhaftes Album vorliegt, das sich neben PJ Harvey, Nick Cave und Odetta gut im Plattenschrank ausnimmt, jedoch keinen Abbruch.

Thomas Hübener

HELIKON

STUMME DETEKTIVE

TRAUMTON / INDIGO

ALBUM

NIELS FREVERT

PARADIES DER GEFÄLSCHTEN DINGE

GRÖNLAND / ROUGH TRADE

ALBUM

»Normalität ist Glamrock.« Das stand eines Tages an der Hauswand gegenüber der Wohnung von Hamburgs heimlich bester Band Helikon, die im Kern aus Anne Otto (Gesang) und Jochen Schmadtke (Gitarre, Klavier, Songwriting) besteht und mit *Stumme Detektive* ihr zweites Album vorlegt. Der anonyme Sprayer wusste vermutlich nicht, dass er damit das bestmögliche Motto für diese Musik in die Welt gesetzt hatte. Wenn irgendjemand es schafft, Alltag als Glamrock aufzuführen, dann ist es dieses geniale Duo, das Country'esken Folk-Pop darbietet wie ein Stück kostbare Seife. Das den Übermut hat, Texte zu beginnen mit Sätzen wie: »Heute ist ein Tag / Ein Millionenspiel, das mich nie betrogen hat / Ich spiele, was ich mag.« Millionenspiel bedeutet im Kosmos Helikons: tiefes Verständnis für den Wert eines jeden Augenblicks.

Reichtum kommt von innen, und Helikon bringen mehr davon nach außen als die meisten anderen: Es gibt ja gar nicht so viele Menschen, die auf der Tastatur ihrer Gefühle spielen können wie auf einem Klavier. Bei Helikon spürt man viel davon; in jeder Nuance ihrer Worte und auch in jeder neuen musikalischen Wendung, von denen es hier

Direct Cuts

Clubmusik mit Holger Klein

1

2

3

Ein Singer-Songwriter-Album ohne Stimme, ein Konzeptalbum ohne Konzept – so beschreibt das Hamburger Label Dial das neue Werk von ROMAN FLÜGEL[1] und trifft dabei genau den Kern. *Happiness Is Happening* (Dial) ist erst das zweite Album, das der Frankfurter Produzent unter seinem bürgerlichen Namen veröffentlicht. Tolle Musik macht er schon seit den frühen Neunzigerjahren, zum einen gemeinsam mit Jörn Elling Wuttke als Acid Jesus, Alter Ego, Holy Garage oder Sensorama, zum anderen solo unter den Pseudonymen Ro70, Eight Miles High oder Soylent Green. 1995 wurde unter dem Schlagwort Autoren-Techno das erste Sensorama-Album gefeiert. 2011 erschien *Fatty Folders*, die erste Platte, auf der als Künstlername schlicht Roman Flügel stand, eine Techno-LP, die ganz ruhig die Geschichten der Nacht erzählte (und dafür in SPEX N°334 zum Album der Ausgabe gekürt wurde).

Happiness Is Happening knüpft an diese Geschichten an. Durch diese Singer-Songwriter-Platte, auf der niemand singt, zieht sich auf einem Track schon mal der Widerhall eines Rave-Signals. Der Opener »Connecting The Ghost« klingt zunächst wie ein Endlos-Loop aus einem Shoegaze-Jingle-Jangle-Gitarrenpop-Song, um schließlich in heftigem Feedback auszuklingen. Der »Friendship Song« erinnert an die knapp gehaltene Melancholie der frühen Depeche Mode oder Yazoo. Beats sind immer da, zwischen toughem Techno, Electro, Italo-Disco, Achtziger-Hip-Hop oder House blitzt manches auf. Doch die Tracks verweigern den Drop. Nicht zuletzt dieser Umstand macht *Happiness Is Happening* von Anfang bis Ende so spannend.

Auf einen Drop wartet man auch beim Hören von *Shelter* (Werkdiscs / Ninja Tune), dem ersten Album des Londoner Produzenten MOIRÉ[2], vergeblich. Das ist nicht weiter überraschend, erscheint die Platte doch auf dem Label von Darren J. Cunningham, besser bekannt als Actress. Werkdiscs ist für Musik bekannt, die nie den geraden Weg einschlägt. In DJ-Sets zünden nur wenige Tracks, die über den Schreibtisch von Cunningham gehen, stattdessen werden die Koordinaten von Techno neu vermessen. Doch *Shelter* klingt in keinem Augenblick so frickelig, sperrig und konzeptuell beladen wie etwa das letzte Actress-Album *Ghettoville*. Die neun Tracks bahnen sich zumeist langsam und bedächtig mit unglaublich mächtigen Bässen ihren Weg, irgendwo zwischen kargem Deep House im Detroiter Beatdown-Sinne, einem von der Londoner Dubstep- und Bassszene geschulten Wissen um die ganz tiefen Frequenzen, bedrohlichen und metallischen Techno-Loops, angedeuteten Chicago-Tanzmoves und schleppenden, mitunter stolpernden Beats. Über Moiré, den Schöpfer dieser modernen Großstadtmusik, ist nicht viel bekannt, nicht einmal sein bürgerlicher Name. Es mag ein klischeebehaftetes Anliegen sein, die Musik für sich sprechen zu lassen, doch dieser junge Londoner macht auf seinem großartigen Debütalbum genau das auf sehr eindrucksvolle Weise.

Eines der besten Clubalben des laufenden Jahres ist *Music For The Uninvited* von LEON VYNEHALL. Der Engländer meldet sich nun mit einer Maxi zurück. »Butterflies« / »This Is the Place« (Clone Royal Oak) kommt mit zwei fließenden House-Tracks, in die neben all der Pianoglückseligkeit auch wieder jene Haken und Ösen eingearbeitet sind, die man an Vynehall so zu schätzen gelernt hat. Ebenfalls aus Großbritannien kommt AUDEN[3], bisher ein völlig unbeschriebenes Blatt. Das Label Hotflush, ursprünglich vom Dubstep kommend, inzwischen immer mehr in Richtung Techno orientiert, hat sich die Dienste des Newcomers gesichert und lobt ihn in höchsten Tönen. Völlig zu Recht. Seine Debüt-EP *Auden* ist mit ihrer Melange aus No-Nonsense-Techno, Acid-Sounds, Dub-Effekten sowie einer kleinen Prise Garage-Vocals und 2-Step-Beats ebenso frisch wie unprätentiös.

viele überraschende gibt. Dieses Album *klingt* auch einfach gut. Es ist aufwändig arrangiert, aber so, dass man die Anstrengung nicht merkt: ein wunderbar fließendes Mit- und Ineinander von erstaunlich melodiösen Gitarrenläufen, gern auch mal mit Westerngitarre, dann wieder mit stilvoll verzerrter E-Gitarre. Auch die Klaviermotive und Zwitscher-Sounds haben tolle Melodien. Und Helikon zeigen, was man nur mit der Kombination aus E- und Akustikgitarren in ein und demselben Song klangmäßig alles Tolles anstellen kann. Dann wieder zitieren sie, wie nebenbei und so, dass noch etwas leuchtet, die Beatles, als wäre »Octopus's Garden« ihr eigener.

Helikon bleiben immer schwebend und schaffen gerade dadurch Platz für das Gewicht aller Dinge. Musik wie »bunte Ansichtskarten vom Ende dieser Welt« – und sei das nur in einer Küche in Hamburg, verwoben in raffinierte, glühende Melodien, vorgetragen von warmherzig-lächelndem, dabei nie den Existenzschmerz verharmlosendem schönen Gesang. Helikon machen Alltagsgegenstände – in ihren Worten: *Stumme Detektive* – glamourös. Man geht oft achtlos an ihnen vorüber, während man darauf wartet, dass einem Größeres begegnet. Möge man bitte nicht an dieser Band vorbeigehen, die das Große schon ist!

Während Helikon das Paradies der echten Dinge beschwören, singt der Hamburger Niels Frevert auf seinem fünften Soloalbum lieber über das *Paradies der gefälschten Dinge*. Über all diese Momente, in denen die Lebenslügen nicht mehr greifen. Frevert will nicht unbedingt die Schönheit des Daseins vorführen, lieber einem guten Freund die Augen öffnen. Das Herz wird folgen! »Wie machst du das bloß, immer der Letzte zu sein / Der rauskommt und sich ergibt / Wenn das verdammte Versteck längst entdeckt ist?«, singt er im Eröffnungsstück.

Auch im *Paradies der gefälschten Dinge* macht die Musik, machen leichtes, aber opulentes Rockarrangement mit jazzigem Futter und dem sprichwörtlichen Himmel voller Geigen die Emotionen voll mit. Und die Frevert'sche Ausdrucksweise kann sich entfalten: Hemdsärmelig-poetisch und etwas hanseatisch-sperrig setzen diese neuen Geschichten oft da an, wo etwas Unterkühltes, das beinahe schon verstummt war, plötzlich wieder viele Worte findet. Dabei hätte Frevert und seinem orchestralen Popkonzept ein wenig mehr Mut zur exaltierten Melodie, die die Harmonien nicht einfach nur trägt, wunderbar zu Gesicht gestanden.

Sandra Grether

J MASCIS

TIED TO A STAR

SUB POP / CARGO

ALBUM

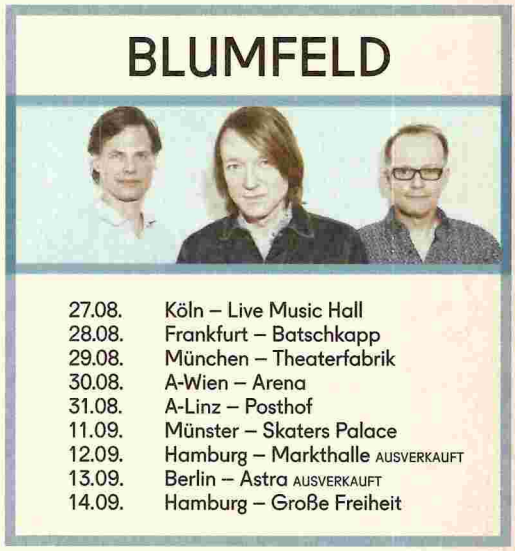
Dieser Tage erschien das erste akustische Soloalbum von Roger »Buzz« Osborne, uns allen bekannt als King Buzzo von den Melvins. Joseph Donald Mascis Jr. alias J Mascis von Dinosaur Jr. ist eineinhalb Jahre jünger und *Tied To A Star* seine zweite (semi)akustische Veröffentlichung unter eigenem Namen. Was diese beiden Musiker außer expressiv-weißgrauen Langhaarfrisuren und Legendenstatus verbindet, würde ich im Indierock-*Wer-wird-Millionär*-Kontext als 1000- oder 2000-Euro-Frage ansetzen. Es handelt sich um das nochmals bekanntere Trio Nirvana: Buzzo war Cobains lebenslanges Idol, und J wurde von eben jenem erfolglos als Drummer angefragt. Gesetzt den Fall, es wäre andersrum gewesen, wären Nirvana sicher weniger explodiert, der Kurt aber möglicherweise noch am Leben. Behaupte ich jetzt einfach mal so und ziehe *Tied To A Star* als Beweis heran.

Wie fast alles, was der unbeugsamste Langhaarträger der Indiewelt je veröffentlicht hat, insbesondere aber alles seit der harmonischen Reunion der Dinosaur-Urbesetzung vor neun Jahren, ist auch dieses Album ein friedensstiftendes Monument der blumenkindermäßigsten Sorte. Es muss noch einmal in aller Klarheit gesagt werden: So ikonisch-genialisch-elektrisch-brachial die beiden (fast) 50-Jährigen den Rock nahezu zeitgleich gerettet und weiterentwickelt haben und so unbeugsam-unabhängig-unpeinlich sie ihr Ding weiter durchziehen, also so viele eindeutige Parallelen es zwischen Buzzo und J auch gibt, könnten die dazugehörigen Persönlichkeiten doch kaum unterschiedlicher sein. Ja, die Melvins waren die aufregendere, innovativere Band. Aber spätestens jetzt, da hier wie dort auch mal der Stecker gezogen wird, zeigt sich in aller Deutlichkeit, wo die Musik spielt.

Dass *Tied To A Star* auch als ideenlose Klampfenversion der letzten (oder auch: aller) Dinosaur-Jr.-Alben bezeichnet werden könnte – genau das ist es! Mascis' Songs funktionieren, wie hier aufs Herzerwärmendste zu hören ist, eben auch mit weniger bis keinem Strom, so voll sind sie von molligen Harmonien und – was sonst? – dieser flehend-schluffigen Stimme, die dich durch jeden Blues und den kältesten Novemberregen bringt. Das alles mit einer Handvoll kaum zu bemerkenden Gästen: Ken Maiuri, Pall Jenkins, Mark Mulcahy und Chan »Cat Power« Marshall.

King Buzzo, vergib mir! Es geht nicht darum, dich hier herabzuwürdigen. Aber deine Soloskizzen braucht die Welt genauso wenig wie die letzten drei antipathisch hingerotzten Alben der Melvins. Von diesem einzigartigen Kollegen dagegen können wir jedes Jahr mehr inneres Om lernen, egal ob es nun darum geht, sein Trio gut gelaunt zusammenzuhalten, in Würde zu altern oder ganz bescheiden unsterbliche Musik zu machen, die, würde man sie im Dauerloop über dem Nahen Osten laufen lassen, alle Probleme von ganz allein regeln könnte. Abie-Nathan-Preis für Mascis!

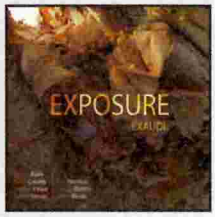
Holger in't Veld



Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

1



2

3

4

Das Center For Research In New Music ist eine an der Universität im englischen Huddersfield eingerichtete Forschungsstelle mit Schwerpunkten auf Performance, Komposition und akustischen Medien. Es unterstreicht Interdisziplinarität in allen Bereichen mit dem besonderen Augenmerk, Impulse zu geben, die sich auf technische und stilvolle Innovationen auswirken. Hinsichtlich der Aktivitäten postgradueller Lehrgänge kommt es immer wieder zu erstaunlichen Resultaten, viele davon auf Tonträgern manifestiert. Ein sehr anschauliches Beispiel dafür ist *Logical Harmonies* (Another Timbre) von RICHARD GLOVER[1] mit sieben konzisen Darstellungen akustischer Instrumentierungen (vom Solopiano bis zu kleinen Kammerensembles), die sich äußerst subtil mit Klangschönheit auseinandersetzen und gleichzeitig den Brückenschlag schaffen zur prozessorientierten Kompositionstechnik im Sinne der Ästhetik von James Tenney, Alvin Lucier und Tom Johnson.

Ebenfalls beflügelnd ist der Mitschnitt eines Konzerts in Huddersfield: *Exposure* (Huddersfield Contemporary) mit dem Vokalensemble EXAUDI[2]. Die CD vereint hochartifizielle Stücke für Gesang, der mitunter in exponierteste Stimmungslagen geschraubt wird. Das ist ziemlich eindrucksvoll, mitunter unkonventionell und bis zur Selbstentblößung exaltiert. Vieles wird hier bis ins Unergründliche mystifiziert. Damit belegt *Exposure* vielleicht auch die alte These, dass als Allererstes die menschliche Atmung Musik in die Welt brachte.

Das lässt schön überleiten zu einer einzigartigen Serie des norwegischen Labels +3dB, das unter dem Motto »Music For One« exemplarisch Künstler zu Wort kommen lässt, die ohne Rücksicht auf Genreästhetik auf ihrem Instrument risikoreiche Klangkunst variationsreich umsetzen. So lotet HILD SOFIE TAFJORD auf *Breathing* (+3dB) die Möglichkeiten eines Waldhorns aus, wie man es zuvor noch nie gehört hat. Ihre Blas- und Geräuschsignaturen decken alles ab; das wirkt anstrengend, aber auch zärtlich und intim, wobei die letzten Dezibel des Horns, die letzten Nachhalleffekte, sozusagen aus dem verborgenen Innenleben heraus, von entfernten Mikrofonen im Aufnahmeraum eingefangen wurden. Ähnlich funktioniert *Ok, Wow* (+3dB) von STINE JANVIN MOTLAND, eine Exkursion weiblichen Kolorits, die beweist, dass nicht immer ein Koloratursopran Voraussetzung ist, um zu begreifen, was eine Stimme wirklich ist. Die zehn Stücke enthalten vielmehr eine breite Palette von Kehlkopfimprovisationen und entwickeln eine Intensität, die beim Zuhören bisweilen zur Atemlosigkeit verführt. Schließlich die *Bass Drum!* (+3dB) von MORTEN J. OLSEN[3]: Der Perkussionist, auch durch seine Mitwirkung bei MoHa! und Ultralyd bekannt, malträtiert hier extrem effektiv eine Basstrommel, die er mit zusätzlichem Schlagwerk bereichert – sonst geschieht nichts weiter. Aber er schlägt sprühend Funken mit dem Möglichen des eigentlich Unmöglichen, und damit gelingt es ihm, eine gänzlich andere Klangwelt zu schaffen, die musikdidaktisch bestimmte Perkussionstechniken neu definiert.

Zu guter Letzt im Gegensatz zum einsamen Solo das megalomanische Riesenkollektiv: Insgesamt 152 (!) Musiker, darunter die Crème de la Crème der Avantgarde, versammelten sich, um das Projekt *Stay Tuned* (Baskaru) von RUTGER ZUYDERVELT[4] (a.k.a. Machinefabriek) auf die Beine zu stellen. *Stay Tuned* ist ein beeindruckender, gigantischer, 50-minütiger Drone in der Tonart A, zu dem alle Beteiligten mit ihrem jeweiligen Instrument oder ihrer Stimme beisteuern und dem, durchaus nicht statisch, eine differenzierte dynamische Reichweite innewohnt. Irgendwie auch »Music For One«, nämlich alle, wirklich alle, für einen: für Rutger Zuydervelt und sein Opus Magnum, bei dem nicht zuletzt Terry Riley listig um die Ecke schielt.

VARIOUS

A TRIBUTE TO NILS KOPPRUCH + FINK

TROCADERO / INDIGO

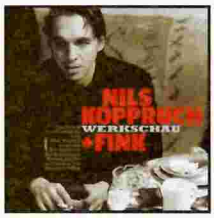
COMPILATION

NILS KOPPRUCH + FINK

WERKSCHAU

TROCADERO / INDIGO

BOXSET



Natürlich kann das hier keine normale Rezension werden. Dafür ist alles noch viel zu nahe. Dieser verdammte Morgen im Oktober 2012. Ich war früh aufgestanden. Um acht kam der erste Anruf: »Kann es sein, dass irgendwas mit Nils Koppruch nicht stimmt? Leute posten komisches Zeug auf Facebook.« Keine Ahnung. Ich check mal. Scheiße! Stimmt.

Auch wenn wir es nicht begreifen konnten und immer noch nicht begreifen können. Erst wenige Wochen vorher hatten wir zusammen zu Abend gegessen. Nils Koppruch, dieser wahnsinnig herzliche, begabte Mensch hatte große Pläne geäußert, er schien sehr zufrieden zu sein, war hochmotiviert und ansteckend optimistisch. Die Konzerte, die er mit Gisbert zu Knyphausen und der gemeinsamen neuen Band Kid Kopphausen spielte, machten ihm Spaß. Und dann war er plötzlich tot. Mit gerade 46 Jahren und ohne dass man so richtig wusste, warum. Es wurde viel telefoniert an diesem Tag. Am Ende stimmte es immer noch.

Insofern also keine »normale« Rezension und auch keine Distanz zum Künstler. Freunde und Wegbegleiter von Nils haben versucht, das Unbegreifliche irgendwie zu übersetzen. Und so erscheinen knapp zwei Jahre nach seinem Tod eine umfangreiche Box mit den Arbeiten von Fink und Koppruch solo sowie eine Hommage mit Interpretationen einiger seiner besten Songs. Zusammen mit den bei Grand Hotel van Cleef kürzlich neu aufgelegten Koppruch-Soloalben *Den Teufel tun* und *Caruso* haben wir es mit der umfangreichen Werkschau jenes Mannes zu tun, der wie kein anderer Americana für das Deutsche adaptierte – und deshalb zu Zeiten der sogenannten Hamburger Schule irgendwie immer zwischen allen Stühlen saß. Weshalb seine Band Fink nie so groß geworden ist, wie sie es verdammt noch mal verdient gehabt hätte.

Fink traten mit den Jayhawks auf und mit 16 Horsepower, und tatsächlich war das genau die Liga, in die ihre Musik gehörte. Nur dass sie eben aus Deutschland kam und deutsche Beobachtungen verhandelte: Die lakonische Art und Weise zu texten, das großstadtverhaftete, pathosfreie, nüchterne und doch tief emotionale Element in den Texten Koppruchs beherrscht in diesem Land sonst nur noch Sven Regener in dieser Vollendung. Regener ist vielleicht auch der Einzige, den man bei der Hommage vermisst. Sonst sind die meisten dabei: alte Weggefährten wie Peter Lohmeyer, Andreas Voss von Fink mit seiner Zweitband Halma, Knarf Relloem sowie Kettcar, Olli Schulz, Francesco Wilking, Wiglaf Droste und zahlreiche andere. Ihnen gelingen wunderbare, teilweise sehr eigene Variationen. Neben Click Click

Decker erinnern insbesondere Bernadette La Hengst mit »Vielleicht«, Niels Frevert mit »Als einmal einer nicht kam« und die Fehlfarben mit »Heimweh« daran, wie weit der musikalische Entwurf Finks letztlich über *Alt-Country* hinauswies.

Am berührendsten aber ist der treue Gefährte Gisbert zu Knyphausen: »Die Reise geht nur hin und nicht mehr zurück / Wir müssen von da weiter, wo wir sind«, singt er am Ende des Albums. Es sind Zeilen aus dem Fink-Song »Durchreise«. Als Nils Koppruch sie 2005 schrieb, konnte er nicht ahnen, dass sie einst zu einem Requiem auf ihn selbst werden würden.

Torsten Groß

SINKANE
MEAN LOVE
CITY SLANG / UNIVERSAL
ALBUM

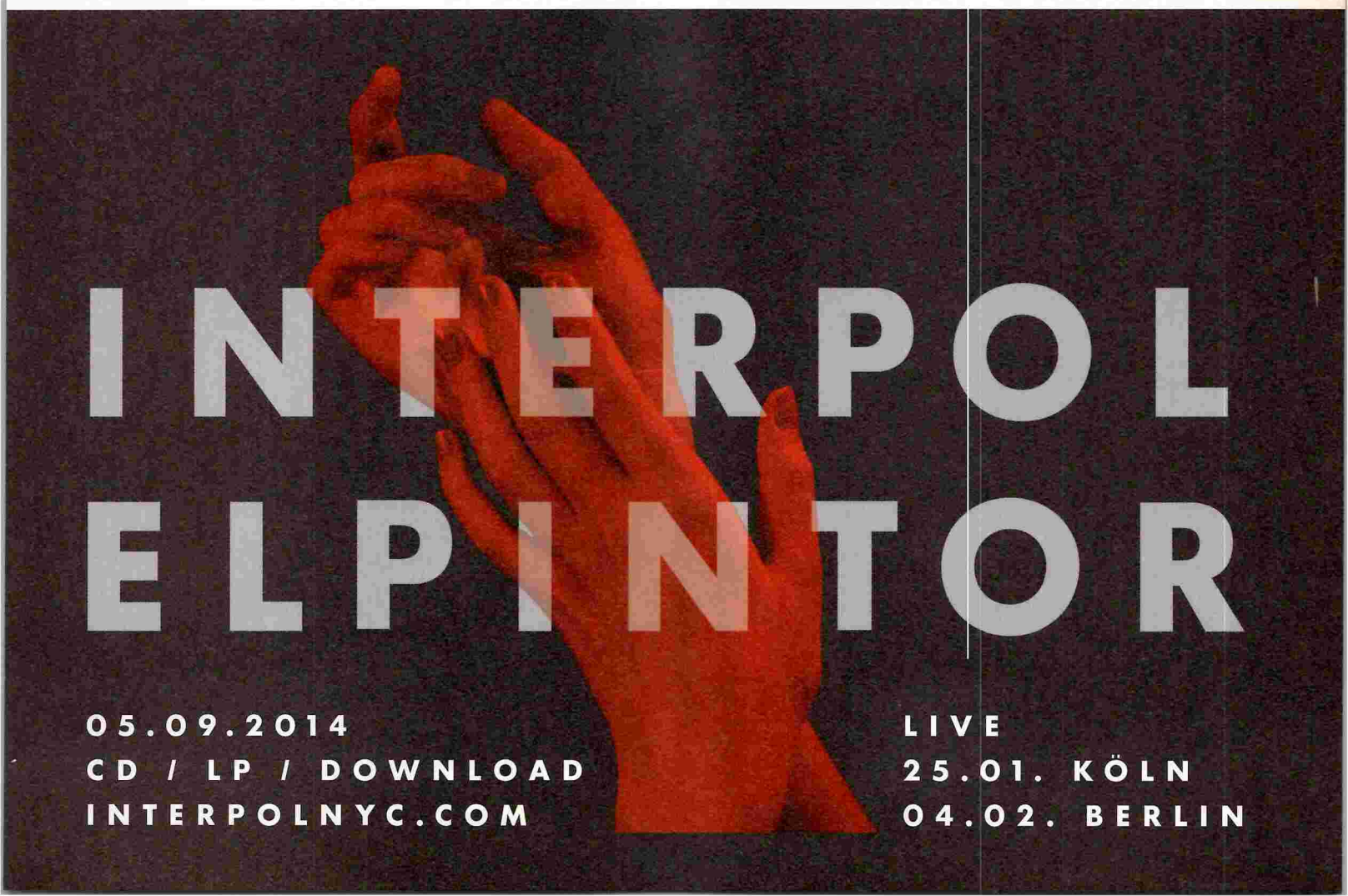
Geschichte kommt von Schichten. Der New Yorker Ahmed Abdullahi Gallab alias Sinkane zumindest liefert auf seinem dritten Album einige Belege für diese These. *Mean Love* demonstriert den historischen Prozess, der damit verarbeitet wird, gleich im ersten Song »How We Be«: Beginnt das Stück zunächst wie eine avancierte, von jüngerer Bassmusik beeinflusste R'n'B-Nummer, schiebt sich schon nach den Anfangstakten ein traditioneller Soul-Bass unter die Beat- und Elektroniksplitter, um wenig später mit zurückhaltenden Funk-Bläsern angereichert zu werden. Ein Nebeneinander verschiedener Dekaden und zugleich alles ineinander verschränkt.

Für *Mean Love* wurden, ähnlich wie zwei Jahre zuvor bei *Mars*, auch eine Reihe von Afrobeat-Spuren verarbeitet. Dass sie nicht maßstabsgetreu nach den klassischen Vorbildern abgepaust werden, liegt an der Produktionsweise der Platte. So könnten die transparent polierten Sounds beim ersten Eindruck an digitale Studiotechniken der Achtzigerjahre denken lassen. Die hallenden Stimmen und Gitarren hingegen passen eher zu Soul- und Pop-Produktionen aus den Jahrzehnten davor. Diese gebrochenen Mischungsverhältnisse, seien sie akustischer oder stilistischer Art, bestimmen das gesamte Album: Das Titelstück ist eigentlich eine klassische Soul-Nummer, wären da nicht diese Country-artigen Slide-Gitarren. In »Yacha« bekommt ein waschechtes Stevie-Wonder-Clavinet einen Gastauftritt, gefolgt von einem Riff in der Manier von Curtis Mayfields »Freddy's Dead«, bevor Afrobeat und Reggae den Song übernehmen. An anderer Stelle mischen sich Country- und Reggae-Einflüsse. Sinkane geht es dabei im Grunde um Integration mit den Mitteln von Musik: Lassen sich Dinge zusammenbringen, die auf den ersten Blick nicht zusammengehören, durch Sinkanes Hörbiografie aber in einer persönlichen Verbindung zu ihm stehen? Eine typische Popstrategie sozusagen. In seinen Bemühungen steht er keineswegs allein da, unter anderem bekam er Verstärkung von Damon Albarn, David Byrne und den seit kurzem wieder aktiven nigerianischen Lijadu Sisters. Dass Sinkane sich an verschiedenen integrativen Ansätzen probiert, heißt selbstverständlich nicht, dass er darin ausnahmslos erfolgreich sein muss. An manchen Resultaten dürfen durchaus Zweifel angemeldet werden, etwa wenn im abschließenden »Omdurman«, benannt nach Sinkanes sudanesischem Geburtsort, eine schunkelige Kirmesorgel den Refrain zum echten Toleranztest macht. Trotzdem: »Hold Tight« ist mit seinem fast unanständig verschlurften Bass ein Sommerhit, den man sofort in die Arme schließt.

Tim Caspar Boehme

MY BRIGHTEST DIAMOND
THIS IS MY HAND
ASTHMATIC KITTY / CARGO
ALBUM

In einem Interview zum letzten My-Brightest-Diamond-Album kündigte Shara Worden an, dass die nächste Platte tanzbarer werden solle – für ihren kleinen Sohn, der so gern bei ihren



Konzerten herumspringe. Dieses Versprechen hat die New Yorker Singer-Songwriterin gehalten, zumindest in der ersten Hälfte von *This Is My Hand*. Mit Trommelwirbel und Tusch geht es los, Vorhang auf! Auf der gleißend hell erleuchteten Bühne erscheinen perfekt getimte Funk-Orchester und Marching Bands, angeführt von der souveränen *mistress of ceremony*, die natürlich die erste Geige spielt und die Hauptrolle singt. Cremige Bläser und Streicherschmelz sorgen für ein bisschen Siebziger-Atmosphäre, aber nicht zu doll, wir schreiben ja schließlich 2014.

Man ist überrascht. Und dann doch wieder nicht: Worden hat ihre Virtuosität längst unter Beweis gestellt. Sie sang mit Sufjan Stevens und David Byrne, unter ihrem bürgerlichen Namen nimmt sie klassische Musik auf, My Brightest Diamond ist das Ventil für ihre poppige Seite. Dass sie mit verschiedensten Dance-Rhythmen und Poparrangements jonglieren kann, scheint da nur selbstverständlich.

This Is My Hand ist ein Beleg dafür, wie treffend der Name My Brightest Diamond gewählt ist: Wordens Musik ist in jeder Hinsicht makellos geschliffen, kostbar und strahlend. Die klassisch ausgebildete Multiinstrumentalistin weiß, wie man komponiert und arrangiert, wie man Dramatik aufbaut, wann die Hörner blasen, der Backgroundchor einsetzen und das Überraschungsmoment gesetzt werden müssen – perfekt, überwältigend, Applaus! Und doch wirkt es befremdlich, wenn Worden in »Lover Killer« oder »I Am Not The Bad Guy« die dunkle, durchtriebene Femme fatale gibt – als würde eine Einser-Abiturientin ihren strengen Zopf lösen und »Fever« hauchen.

Irritierend und faszinierend zugleich: Natürlich *kann* sie das alles, keine Frage. Und doch sind die Stücke am überzeugendsten, in denen My Brightest Diamond im komplizierten Kunstlied schwelgt: Im poetischen Titeltrack oder in »Shape«, wo sich der Beat von hinten anschleicht und die Ballade regelrecht umwälzt, sowie im theatralischen Schlussakt, äh, -song »Apparition« ist My Brightest Diamond ganz bei sich – also immer dann, wenn es gerade nicht ausgesprochen poppig zugeht. Vielleicht liegt es an Wordens glasklarer, Opern-geschulter Stimme. Nennen wir es mal diplomatisch das Rainbirds-Syndrom: Manchmal kann eine Stimme auch zu gut, zu perfekt für Popmusik sein.

Christina Mohr

PLASTIKMAN
EX (SUBPAC BUNDLE)
MUTE / ROUGH TRADE
GESTALTUNG

Erinnert sich noch jemand an die letzte und beknackteste Konsequenz medialer Um- und Überformungen unserer Weltwahrnehmung seit dem Walkman bis hin zum iPhone: an Kopfhörerpartys? Das Versprechen: unterwegs und unter Menschen sein, nicht reden müssen und tanzen können. Der Theorie nach eine Win-win-Situation, de facto aber ein kurzlebiges Novelty-Happening, das wenig mit Party zu tun hatte und obendrein ziemlich behämmert aussah. Auch der Subpac, ein portabler Subwoofer, der auf den Rücken geschnallt, an der Stuhllehne fixiert oder auch in die Sofalandschaft integriert wird und mit dem ebenso austauschbaren wie markigen Slogan »Bring the experience home« beworben wird, sieht behämmert aus. Die schwärmerischen Worte von prominenten, Bass-affinen Endorsern von Kode9 über Bok Bok bis hin zu George Clinton, anschauliche Promovideos und das Versprechen eines geräuscharmen Cluberlebnisses für die heimelige Couch und quasi direkt an der eigenen Haut beseitigen die Zweifel nicht: Ist dieses brummelnde Ninja-Turtle-Tool wirklich mehr als ein klanggesteuerter Massagesack?

Herausfinden lässt sich das momentan nicht allzu preisgünstig (399 Dollar) in Kombination mit dem neuen Plastikman-Album. Richie Hawtin, der am meisten gehassliebte DJ, Produzent und Labelbetreiber der gesamten Techno-Parallelgesellschaft, lässt in Sachen Kunst und Kommerz bekanntermaßen seit jeher Fünf gerade sein. Nachdem sein Label Minus *Ex*, Hawtins erstes Album seit *Closer* aus dem Jahr 2003, vorab auf den bekannten für den mobilen Markt zurechtgeschnittenen Streamingdiensten veröffentlichte, folgt nun ein ebenfalls mobiles, haptisch aber nachhaltigeres Artefakt in Form des *Subpac Bundles*, das neben der Vinylversion des Albums auch eine Plastikman-Subpac-Sonderedition enthält, begleitet von einem signierten Echtheitszertifikat. Genau so ein Wisch, wie er Antiquitäten beiliegt.

Ex ist als live aufgenommenes Album im Grunde ein ebensolches Echtheitszertifikat und unternimmt gleichzeitig den Versuch, folgende Erfahrung nach Hause zu bringen: Das imposante Licht- und Klangspektakel im Rahmen eines durch den Dior-Art-Director Raf Simons (Kommerz …) kuratierten Events im New Yorker Guggenheim-Museum (… trifft Kunst) dürfte wohl beeindruckender und lebhafter gewirkt haben, als ein Stream es je könnte. Ob das nun mithilfe des Subpacs authentischer rüberkommt? Ob es jemandem, der sich Plastikman mit Kraftwerk-K nennt, überhaupt um Authentizität geht? Wo beginnt das Novelty-Konsumgut, wo endet nachhaltiges Konzept? Und umgekehrt? Kopfhörerpartys zumindest gibt es noch. Sie sehen immer noch genauso behämmert aus und haben immer noch wenig mit Party zu tun.

Kristoffer Cornils

PLASTIKMAN *Ex (The Official Subpac Bundle)* – Limited edition Subpac S1 Seatback Version, vinyl album, digital download, signed certificate of authenticity, includes lithium-ion battery

WOLVES IN THE THRONE ROOM
CELESTITE
ARTEMISIA / CARGO
ALBUM

Nachdem der Zenit überschritten war, schien das Ende gekommen. Ein paar rätselhafte Statements befeuerten die Gerüchte um eine Auflösung, alle Dementi im Nachhinein wirkten schwammig bis halbherzig. Und warum hätten sie auch weitermachen sollen? Wolves In The Throne Room hatten alles gesagt. Ohne einem Genre – dem sie sich auch niemals recht zugehörig fühlten – wirklich etwas hinzuzufügen, hatten sich die Brüder Nathan und Aaron Weaver für kurze Zeit an dessen Spitze positioniert und auch außerhalb der eigenen Sparte viele Fans gefunden. Innovativ mögen sie nie gewesen sein, aber gut, in dem was sie taten, und überdies selbstbewusst genug, um nicht zum Schminktopf zu greifen. Wolves In The Throne Room waren eine der ersten neueren Black-Metal-Bands, die auch Genre-Fremdlinge ohne ironische Distanz gutfinden konnten. Über mehrere Alben hatten die Biobauern aus Olympia, Washington, ihren Sound so weit verfeinert, dass ihr 2011 veröffentlichtes Album *Celestial Lineage*, das mit fetten Ambient-Klangwänden und den Gesangsbeigaben von Jessika Kenney das Moos aus den Lautsprechern trieb, wie ein würdiger Schlusspunkt hinter ihrer Karriere stand.

Wenn sich Wolves In The Throne Room nach der Veröffentlichung einer 2011 aufgenommenen Live-EP im letzten Jahr nun mit einem Album zurückmelden, das sich von Blastbeats, Schrammelgitarren und knorrigem Kreischen verabschiedet hat, sind sie damit nicht allein. Der Ire James Kelly von Altar Of Plagues webt unter dem Namen Wife sanfte Beats in samtene Dunkelheit, und auch die Brooklyner Liturgy haben für ihr für 2015 angesetztes Nachfolgewerk zu *Aesthethica* einen Kurswechsel angekündigt: Es soll in Zukunft in eine elektronische Richtung gehen – wie eben auch auf *Celestite*, dem ersten Wolves-In-The-Throne-Room-Album seit *Celestial Lineage*. Zwar weist der Titel auf eine Verwandtschaft hin, und tatsächlich basiert das Album auf den hintergründigen Klangtexturen des Vorgängers, trotzdem klingt *Celestite* eher nach Popol Vuh und der Klaus-Schulze-Schule. Gitarren dürfen höchstens mitdröhnen, stattdessen regieren vibrierende Arpeggi, ätherische Melodien und gelegentliche Flötenintermezzi. Die Band ist introspektiv wie eh und je, die Mittel aber sind andere: analoge Synthesizer.

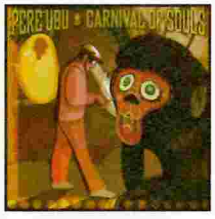
Im Grunde ist *Celestite* eine kosmische Exkursion nach Blaupausen der Siebzigerjahre und damit ein Symptom unter vielen dafür, dass das Genre an innerer ästhetischer Sprengkraft eingebüßt hat. Neben Drew Daniels *Queerification*-Versuchen als The Soft Pink Truth, stilistisch fluktuierenden Experimentalprojekten wie Locrian oder Sutekh Hexen sowie der kürzlich von 4AD angekündigten Kollaboration zwischen Scott Walker und Sunn O))), die sich vor mehr als einem Jahrzehnt schon an die Transzendierung des transzendenzvernarrten Genres gemacht hatten, herrscht nach einigen Jahren des kreativen Überflusses Innovationsarmut. *Celestite* kommt da einer Kapitulationserklärung gleich. Die Weavers wird das aber kaum kümmern, markiert es doch den Beginn eines Neuanfangs jenseits des Zenits.

Kristoffer Cornils

PERE UBU
CARNIVAL OF SOULS
FIRE
ALBUM

Kurz überlegt und wieder daran gedacht, wie wichtig *The Modern Dance* von 1978 war. »Chinese Radiation«, »Non-Alignment Pact«, »Laughing«, der Titelsong – eine wegweisendere sogenannte Postpunk-Platte ist danach nicht mehr erschienen. Wir mochten Gang Of Four und Wire, aber am liebsten war uns dieser stets auf der Kippe stehende, an der Schwelle zum Wahnsinn in seiner pursten Form changierende, juvenil kieksende Leiergesang von Riesenbaby David Thomas.

Seitdem haben Pere Ubu in wechselnden Besetzungen kontinuierlich Alben veröffentlicht, die man nicht unbedingt alle braucht. Thomas, inzwischen 61 Jahre alt, schleppt seinen Kadaver durch wie Miroslav Klose und ist heute neben Mark E. Smith der emsigste Untergrund-Weitermacher der Achtziger. Er trägt einen grauen Bart und Brille, manchmal einen Hut, sein Resonanzkörper ist nicht mehr gar so gewaltig wie früher. Eine physische Erscheinung, die die wahren Wurzeln dieser Musik besser erkennen lässt: Blues, Avant-Jazz, die alten Stile. Das Wort Punk mochte er nie. Die letzte Konsequenz – und eventuell die große Rache des David Thomas – ist nun die Austreibung des Punk mit dem Beelzebub: Nicht weniger als ein Konzeptalbum sei *Carnival Of Souls*, das insgesamt 18. Pere-Ubu-Album, erklärte der alte Spötter kürzlich. Zur Vorbereitung habe er viel Van Der Graaf Generator gehört und »music that doesn't fit for people that doesn't fit« geschrieben – als hätte er jemals etwas anderes getan!



Es ist eine ewige Eulenspiegelei mit David Thomas, und natürlich ist auch das hier kein Progrock-, sondern ein Pere-Ubu-Album reinsten Wassers. Seltsam, rätselhaft, einzigartig. Alles vereint sich zu irgendetwas, es hat keinen Sinn, von Jazz, Blues, Rock oder gar Punk zu sprechen. Los geht's mit Gelärme, wie es die frühen Birthday Party veranstaltet haben. Dann Thomas in bester Johnny-Rotten-als-keifende-Alte-Laune mit ganz viel Strobo, schließlich schält sich ein beschwörender Refrain aus dem Chaos und verdichtet »Golden Surf II« zu einem verwunschenen Geisterblues aus dem Kabinett des Doktor Thomas, diesem großen Magier und Beschwörer. Es gibt Morsegeräusche, dekonstruierte Garage-Gitarren, Free-Jazz-Klarinetten, Literaturzitate (*The Day Of The Locust* von Nathanael West), Momente erhabener Schönheit wie in »Visions Of The Moon«. »Dr. Faustus« hingegen ist ein avantgardistisches Kammerspiel, *Peter und der Wolf* für Erwachsene. Unheilvoll dräuend beginnt auch »Bus Station«. Doch dann kommt Thomas, kommen die alten Gitarren, an ordnender Präzision kaum zu überbieten. Das sind dann für einen winzigen Moment wieder die Pere Ubu von vor über 30 Jahren. Danach zermalmt der Lärm alles. Das Leben: eine Qual.

Torsten Groß

THE BUG
ANGELS & DEVILS
NINJA TUNE / ROUGH TRADE
ALBUM

Auf der einen Seite des Granitrückens liegt die Sonne, hier ist es hell, hart, heiß. Auf der anderen herrscht der Schatten, dunkel, weich, kühl. Am Gipfel vereinigen sie sich, beide Seiten untrennbar zum Selben verbunden, einander bedingend: zum Berg. So ungefähr wird sich Kevin Martin das gedacht haben mit dem etwas simplen dual-dichotomischen Konzept seines vierten The-Bug-Albums (*Tapping The Conversation* von 1997, sein finster schleppender Fiktiv-Soundtrack zu Francis Ford Coppolas Paranoia-Schleicher *The Conversation*, wird beim Zählen gern vergessen). Er hat es *Angels & Devils* genannt. Ja ja, die dunkle Seite der Macht und die, ähm, helle.

Mit letzterer geht es los. Die ersten sechs Stücke mit den Stimmen von unter anderem Inga Copeland, der Ambient-Drone-Sirene Liz Harris alias Grouper oder dem allmächtigen Gonjasufi sind beherrscht von Blubbern, Schweben, Melodie. Fast schon altersmilde wirkt das, schließlich müsste der Panzer von einem Mann, der Kevin Martin ist, jetzt auch schon über 50 sein. Selbst wenn er mit seiner harten Schale aus Sonnenbrille, Kapuze, Baseballcap immer jünger wirkt. Aber vielleicht hat er, dessen Musik als The Bug bislang überwiegend klang, als könne hier jemand seine Wut nur mit allergrößter Mühe zu Riddims bändigen, ja auch von seinem Nebenprojekt King Midas Sound gelernt, wo er erstmals durchgängig fragile Schönheit zuließ. Sogar ein Orgel-Instrumental gibt es hier, und durch all die Verzagtheit über die Ausweglosigkeit des Seins scheint sogar mal so etwas wie Zuversicht durch. Aber da heulen im Hintergrund schon die Sirenen.

Dann, nach exakt der Hälfte der Laufzeit, siehe Dichotomie, Antagonismus et cetera, detoniert die große Bassgranate doch noch. Ihre Druckwelle rollt durch die Straßen, die Fundamente bersten, die Grundstimmung: Panik, nichts wie raus hier! Oder besser: Nichts wie rein da! Dann geht es wieder stiernackig, stoisch und unerbittlich zu, so wie Martin es gelernt hat während einer Jugend mit Schlägereien und Alkohol, Discharge und Crass, später auch New York Noise und Jah Shakas Disciples. Der sympathisch verkniffene Justin Broadrick, ehedem Napalm Death, immer

noch Godflesh, mit dem Martin früher zusammen das Freejazz-Metal-Projekt God betrieben hat, schwingt die Postmetal-Gitarre. Dazu skandieren bewährte Haudegen wie Manga und Flowdan vom Roll-Deep-Kollektiv oder die grandiose Warrior Queen. Letztere liefert mit dem bündig betitelten »Fuck You« am ehesten so etwas wie einen Nachfolger zu The Bugs größten Hits bislang, »Skeng« zusammen mit Killa P und Flowdan sowie »Poison Dart« mit eben Warrior Queen, beide von 2007.

Damit geht es mehr oder minder da weiter, wo der Vorgänger *London Zoo* vor auch schon wieder sechs Jahren aufgehört hatte: Riddims wie die rohen Betonwände von Martins Studio, gebellte Vocals, Hass und Bass, dazwischen auch mal ein 2014-Update von Grime. Als hätte Kevin Martin seine neue Einfühlsamkeit nur angetäuscht. Aber, klar: *One side is for dancing, one for romancing*, ohne Darth Vader kein Luke Skywalker, ohne Tag keine Nacht. Erst beides zusammen eröffnet Handlungsspielräume mit unendlich vielen Möglichkeiten.

Florian Sievers

DIE STERNE
FLUCHT IN DIE FLUCHT
STAATSAKT / ROUGH TRADE
ALBUM

Die Sterne aus ursprünglich Ostwestfalen stehen bei mir am realen oder virtuellen Ort der Ordnung, dem Regal, zwischen Stereo Total und Mark Stewart. (Ich gebe zu, ich habe etwas gemogelt, ein coverloses Promoexemplar von Colin Stetson steht noch dazwischen.) Das passt. Denn Christoph Leich, Frank Spilker und Thomas Wenzel haben immer Selbstironie und Augenzwinkern walten lassen, auch mal einen mülltonnigen Groove und leicht trashig-charmante Anklänge gemacht – und gleichzeitig auf große, wichtige Popmusiktraditionen angespielt, nur eben ernsthafter als Stereo Total und funkiger als Mark Stewart. Die Sterne haben für mich mit dem etwas übersehenen, sperrigen *Räuber und Gedärm* 2006 eines ihrer wuchtigsten und unruhigsten Alben produziert. *Flucht in die Flucht* ist eine Art Wiederaufnahme dieser Ideen, freilich nach vorne blickend. Und weil ihr letztes danciges Album *24/7* (2010) einfach in die Tanzhalle gehen und ausprobieren wollte, wie Disco und Club funktionieren, wurden sie gleich wieder von einigen Spießern der Indiepolizei gescholten. Hey, das war groovy, das war tanzbar, da ging es einfach mal um das Austreiben dieser verdammten Depressionen! Typisch selbstreflexive Sterne.

Frank Spilker hat zwischendurch eine Karriere als Buchautor begonnen (glücklicherweise keine Autobiografie), Thomas Wenzel ist ständig auf Bühnen unterwegs, unter anderem mit NRFB und den Goldenen Zitronen, Christoph Leich kümmert sich um sein Plattenlabel. Und nun stellen die drei uns dieses schwere Sixties- und Seventies-lastige Ding vor die Erwartungstür: ein verschachteltes, mal ausuferndes, mal konzentriertes Best-of-Sterne bestehend aus zwölf neuen Songs. Hier ist erfreulicherweise gar nichts geklärt und vieles offen, *Flucht in die Flucht* eben, man höre den Titelsong, die Swamp-Ballade »Ihr wollt mich töten« mit Alex Hacke oder den Polit-Soul-Song »Innenstadt Illusionen«, zu dem man gleich tanzend auf die Straße gehen und lächelnd Immobilienspekulanten verhauen möchte.

Auf die Frage, mit welchem Begriff, welcher Farbe und welchem Gefühl er das neue, zehnte Die-Sterne-Album verbindet, antwortet Frank Spilker: »Neurogenese, Aubergine und Ungeduld.« Sind Die Sterne schon geboren, oder war all das bisher nur pränataler Reflexions-Groove? So oder so entwickelt sich hier ganz mächtig etwas. Man kann ja auch an Wiedergeburt glauben. Hauptsache, man glaubt noch oder wieder.

Christoph Jacke

BUSDRIVER
PERFECT HAIR
BIG DADA / NINJA TUNE / ROUGH TRADE
ALBUM

Regan Farquhar pflegt eine schizophrene Beziehung zu Rap. Im Project Blowed, einem Open-Mic-Workshop, in dem Mitte der Neunziger die Independent-Rap-Szene von Los Angeles tagt, bekommt Farquhar ein Mikro in die Hand gedrückt und mutiert zu Busdriver. Mit seiner virtuosen Reimtechnik spielt er fortan in der obersten Lyrikliga, wird von Beat-Bastlern aus dem Low-End-Theory-Umfeld mit A-Ware versorgt und veröffentlicht seit 2001 beinahe im Jahrestakt Platten. Die Anerkennung dafür bleibt jedoch erschreckend gering, einen Platz auf dem Rap-Olymp konnte Busdriver bis heute nicht erobern. Womöglich würde dieser Umstand einfach in Vergessenheit geraten, müsste Farquhar nicht auch auf *Perfect Hair* wieder den beleidigten Dreikäsehoch mimen. Gleich zu Beginn zieht er mit »Retirement Ode« die Besserwisserkarte: »I'm dope as fuck / I know what's up / And I did not blow up / But you knew that, come on.« Und dreht sich damit doch nur im Kreis, immer und immer wieder um sich selbst.

Das ist freilich nichts, woran sich geneigte Rap-Fans stoßen würden, widmet man sich doch seit jeher am liebsten dem eigenen Ego. Stattdessen dürfte es der sintflutartige Flow sein, der Busdrivers Akzeptanz nach wie vor schmälert. Die energische Intonation, mit der sich etwa die erste Strophe von »Upsweep« von Satz zu Satz zu einer Riesenwelle aufbaut, um im Refrain an der Beat-Klippe zu brechen und in ein Meer aus hallendem Singsang zurückzuschwappen, empfiehlt den manischen Lyricist eher für die Hauptrolle eines Bühnenstücks als für die Rap-Cypher. Im Allgemeinen verläuft der Aufstieg eines Rappers exponentiell zu dessen Lässigkeit, so heißt es. Zur Ruhe hat Busdriver nie gefunden. Er tut es auch auf *Perfect Hair* nicht.

Umso erfreuter stellt man fest, dass Busdriver an anderer Stelle dazugelernt hat und mit den zehn Tracks, die nach *Cosmic Cleavage* vor zehn Jahren nun wieder auf dem britischen Ninja-Tune-Ableger Big Dada erscheinen, sein Songwriting-Gespür geschärft hat. Sofern ein Busdriver-Album eingängig sein kann, ist *Perfect Hair* sein bisher eingängigstes. So schwer es den Hörern auch fallen wird, die unzähligen Zeilen über Egoprobleme und das kapitalistische System zu entschlüsseln, so sehr schafft es Farquhar, die Form zunehmend in den Vordergrund zu rücken, seine Tracks angenehm klar zu strukturieren und sie mit einem außergewöhnlichen Popgespür tatsächlich zu Songs werden zu lassen. Die monumentale Eskapismushymne »Colonize The Moon« etwa wäre auf jeder durchschnittlichen Rap-LP das obligatorisch kitschige Hitlisten-Tüpfelchen geworden. Busdriver lebt sein neu gewonnenes Gespür jedoch in so herrlich schrägen Tönen aus, dass man sich wünscht, er würde mit eben dieser unverkrampften *I-don't-give-a-fuck*-Haltung auch seine Rap-Skills verwalten. *Perfect Hair* ist damit seit langem die beste Rap-Platte, die sich als ebensolche versteht, im Grunde aber gar keine sein sollte.

Wenzel Burmeier

BLONDE REDHEAD
BARRAGÁN
KOBALT / ROUGH TRADE
ALBUM

He saw horses, horses, horses, horses … Das amerikanische Trio Blonde Redhead verlinkt auf seiner Facebook-Seite einen Bericht des *Smithsonian Magazine*, in dem die Schönheit von Pferdefötten gepriesen wird. Der schönste Fötus des Artikels, alabasterweiß, ziert das Cover des neuen Albums der Band. Die Verbundenheit zum Pferd kommt nicht von ungefähr: 2003 wurde Sängerin und Gitarristin Kazu Makino bei einem Reitunfall schwer verletzt und musste beinahe ihre Karriere aufgeben. Die lange Phase der Rekonvaleszenz verarbeitete Makino in Songs wie »Equus« und »Elephant Woman« auf dem Album *Misery Is A Butterfly* (2004), das viele für Blonde Redheads bestes halten.

2014 ist das Pferd wieder da, doch es ist winzig, zart, zerbrechlich und wie für alle Zeit gebannt in einer undurchdringlich schwarzen Blase. Mit *Barragán*, dem neunten Studioalbum in gut 20 Jahren Bandgeschichte, packen Kazu Makino und die Pace-Zwillinge Amedeo und Simone noch anderen Ballast der Vergangenheit auf den Dachboden, zum Beispiel die Illusion, gleichzeitig experimentelle *und* Mainstream-taugliche Musik zu machen. Die letzten Alben *23* und *Penny Sparkle*, noch bei 4AD erschienen, verloren sich in überproduzierter Chillwave-Langeweile, die man kaum

mit dem noisigen Post-Grunge der Anfangsjahre (die Band benannte sich nach einem Song von Arto Lindsays DNA) zusammenbrachte; erfolgreich im Sinne hoher Chartplatzierungen war weder die eine noch die andere Variante.

Barragán besticht – nicht auf Anhieb, man muss es öfter hören – durch eine entspannte Alles-kann-nichts-muss-Haltung, die von Lo-Fi-Folk über TripHop-Elemente ziemlich viel einschließt, ohne beliebig zu klingen. Die Verbindung wird, neben Makinos fragilen Vocals, durch die warmen Sounds der Vintage-Synthesizer geschaffen, die Blonde Redhead im Key Club Recording Studio (»analogue heaven«) in Michigan benutzten. Tracks wie »Dripping« und »No More Honey« treiben über luftig-elastische, nicht zu schwere Beats – man kann tatsächlich endlich zu Blonde Redhead tanzen! »Cat On Tin Roof« zitiert sanft, gestrippt und betont unrockig frühen Neunziger-Grunge, »Lady M« und »The One I Love« sind Balladen wie aus Porzellan (der Pferdefötus!), bei denen man jede gezupfte Gitarrensaite hört; dramatische Zwischenspiele ja, aber ohne destruktives Element. Das ganze Album wirkt derart befreit von jeglichem Druck (nicht von Ambition), dass Makinos gehauchte Worte »Prepare to fail / Fail to be prepared« im sanft nach vorne rollenden Stück »Penultimo« wie eine späte, aber nicht zu späte Erkenntnis wirken.

Christina Mohr

THE NEW PORNOGRAPHERS
BRILL BRUISERS

MATADOR / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Prinzipiell erst mal Glückwunsch an jeden, der etwas Besseres zu tun hat als Popmusik. Immer öfter gehören auch The New Pornographers zu diesen Menschen, in ihrem Fall ist das allerdings ein bisschen ärgerlich. Die achtköpfige Band aus Vancouver gilt als Supergroup, obwohl sie inzwischen nur noch das drittgrößte Projekt im eigenen Dunstkreis ist. Dan Bejar hat sich als Destroyer zum Heilsbringer des plastikverkleideten Saxofon-Soul aufgeschwungen, Neko Case ist als Hüterin des traditionsbewussten Folkrock erfolgreich wie nie. Selbst Carl Newman, im Zweifel Frontmann der New Pornographers, hat in den letzten zehn Jahren genauso viele Soloalben wie Supergroupplatten gemacht.

Neue Musik dieser vielbeschäftigten Band ist also eine automatische Meisterleistung, zumindest in logistischer Hinsicht. Zuletzt täuschte schon das Zustandekommen der Alben *Together* (2010) und *Challengers* (2007) darüber hinweg, dass den New Pornographers der Schwung abhanden gekommen war. Dem überschäumenden Power-Pop ihrer frühen Jahre setzten sie eine vermehrt auf die Feinheiten fokussierte Version ihrer selbst entgegen, Konzerte spielten sie nur noch als Rumpftruppe, Newman plus wer auch immer gerade konnte. *Brill Bruisers* beendet nun die längste Veröffentlichungspause in der Geschichte der Band und klingt zugleich wie der Anfang einer noch viel längeren Pause. Ein letztes Mal, so zumindest das Bauchgefühl, treffen alle Schlüsselfiguren zusammen, vereint in der Absicht, ihrer Sache ein adäquates Ende zu bereiten.

Man könnte aber auch weitergehen und sagen: *Brill Bruisers* klingt wie das letzte Popalbum überhaupt. Noch einmal holen The New Pornographers alles raus aus Strophen, Bridges, Refrains und ihrem Harmoniegesang. Ein möglicherweise letztes Mal operieren sie einzig und allein im Regelrahmen des drei- bis vierminütigen Popsongs, danach wird ihn kein Mensch mehr benötigen. Den alten Schwung findet die Band damit nicht wieder, Achtungserfolge erzielt sie aber doch, wenn Bejar den angenehm hirnverbrannten und schlecht getarnten Schlager »War On The East Coast« beisteuert oder Case mit »Champions Of Red Wine« zu Neunzigerjahre-Spacepop-Loops eines ihrer immer willkommenen Trinkerinnenlieder singt.

Vor der Veröffentlichung von *Brill Bruisers* hat Carl Newman gesagt, sein Leben sei derzeit völlig sorgenfrei, seine Band habe deshalb eine Partyplatte machen wollen. The New Pornographers feiern damit sich selbst und mehr noch Pop an sich als unendlich variierbare, immer verlässliche Musik des reinen Herzens. Folgen wir also abschließend einer großen Poptradition und widersprechen uns selbst: Beglückwünschen muss man jeden, der *nichts* Besseres zu tun hat als Popmusik.

Daniel Gerhardt

MERCHANDISE
AFTER THE END

4AD / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Merchandise, schöner Name. Schließlich ist Musik auch irgendwie Merchandise, nicht nur die T-Shirts, Buttons, Taschen, Tassen und all das andere Zeug, das man sonst noch auf Konzerten geneigter Bands erstehen kann. Merchandise, um im Bild zu bleiben, ist ein Laden, dessen Sortiment sich im Laufe des Bestehens stetig gewandelt hat. Die Band aus Tampa, Florida, begann 2008 mit Hardcore-Punk, nahm jedoch schon wenig später pasteurisierten Indie-Pop der Marke *Strangeways, Here We Come* in ihr Angebot auf – »Stop Me If You Think You've Heard This One

DENOVALI RECORDS LABEL & MAILORDER

FRANZ KIRMANN
MERIDIANS
[CD|2xLP|DIGITAL]
denovali.com/franzkirmann

MATTHEW COLLINGS
SILENCE IS A RHYTHM TOO
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/matthewcollings

DENOVALI.COM/MAILORDER · Mailorder mit +5000 Titeln

DENOVALI SWINGFEST
EXPERIMENTAL MUSIC FESTIVAL
2014 ESSEN

2 - 5 OCTOBER · WESTSTADTHALLE ESSEN (GER)

THEE SILVER MT. ZION MEMORIAL ORCHESTRA (CAN)
THE HAXAN CLOAK (UK) · BEN FROST (AU) · OVAL (GER)
DEMDIKE STARE (UK) · JAMES HOLDEN (UK) · HAUSCHKA (GER)
BOHREN & DER CLUB OF GORE (GER) · RAFAEL ANTON IRISARRI (US)
GREG HAINES (UK) · PIANO INTERRUPTED (UK) · NEVER SOL (CZ)
SEBASTIAN PLANO (ARG) · FEDERICO ALBANESE (IT)
FRANZ KIRMANN (FRA) · INCONSOLABLE GHOST (NL|UK|JP)
ENSEMBLE ECONOMIQUE (US) · THE EYE OF TIME (FRA)
THE SAMUEL JACKSON FIVE (NO) · JOHN LEMKE (GER)
PETRELS (UK) · ORIGAMIBIRO (UK) · MOON ZERO (UK)

DETAILS & TICKETS: DENOVALI.COM/SWINGFEST

Before«. Das tat offensichtlich niemand, und so kehren Merchandise im Jahr 2014 als spezialisierte Gemischtwarenhändler zurück auf den Markt. Auf *After The End* widmet sich das Trio nun vornehmlich dem Import-Export-Geschäft mit Sounds von der britischen Insel aus den Achtzigerjahren. Klar, das Haltbarkeitsdatum ist längst abgelaufen, aber das kann man schon noch essen.

Echo & The Bunnymen, Aztec Camera, The Chameleons, Talk Talk, U2 nach *War*, ein Scheibchen Duran Duran – die Liste ist lang, und ja, man hört sie tatsächlich alle auf *After The End*. Nun sollte die Besinnung auf die Ahnen einer bestimmten Musikrichtung dieser Tage allerdings längst nicht mehr als Ausschlusskriterium gelten, gemacht wurde ohnehin schon alles irgendwann einmal. Ein Rad ist ein Rad, es funktioniert, es braucht nicht zwingend neue Formen. Und Merchandise machen ihre Sache gut.

Das Pathos wirkt echt, Sänger Carson Cox' Bariton schwebt beschwörend über effektschwangeren Gitarrenwänden, die so unablässig auf den Hörer einwirken, wie der Nieselregen in Liverpool. Die erste Single »Little Killer« hätte – ebenso wie »True Monument« – 1985 auf Sire Records erscheinen können. Heute wären sie Klassiker des Genres. Man kann der Band auch nicht vorwerfen, auf Mimese zur Verkaufssteigerung aus zu sein. Der Name Merchandise ist natürlich ironisch zu verstehen, ist die Gruppe doch, aufgrund zahlreicher Kehrtwenden, aber auch einiger ziemlich geradliniger Karriereentscheidungen, bekannt dafür, gerne mit Nachdruck in die Hand zu beißen, die sie füttert.

Aber Florida? Wie bitte kann diese vom Regen verwaschene Musik von einem der sonnigsten Flecken der Vereinigten Staaten stammen? Sind es die vielen Rentner, die *gated communities*, die diese vertonte Melancholie hervorbringen? Freilich kann man in einer vollständig vernetzten Realität Musik schon lange nicht mehr unfallfrei mit ihrem Herkunftsort in Einklang bringen. Es wirkt dennoch etwas befremdlich, sich Merchandise vorzustellen, wie sie in Badelatschen mit dem Cabriolet den palmengesäumten Bayshore Boulevard entlang fahren, um anschließend im Proberaum klassische Trenchcoat-Musik zu spielen. Melancholie findet jedoch am Ende in der Seele statt, egal wie oft die Sonne scheint.

Dennis Pohl

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger

1

2

3

Die Deutschrap-Poeten und -Poetinnen sind zurück. Während sich echte Männer wie Kollegah im Lichte ihrer eingeölten, solariumgebräunten Haut sonnen, wird es in dieser Ausgabe der Punchzeilen etwas schattiger und grüblerischer. AHZUMJOT[1] begibt sich mit seinem Debüt *Nix mehr egal* (Vertigo Berlin) auf Identitätssuche, was Menschen jenseits der 30 vielleicht nicht mehr ganz so doll hinter dem Ofen hervorlocken wird, nichtsdestoweniger interessant gestaltet ist. Irgendwo zwischen Tim Bendzko (Mails checken, Welt retten) und Casper (die Stadt gehört verdammt noch mal uns) gelegen, sucht und findet der junge Alan Julian Asare seinen eigenen Weg. Mit bewusst eingesetzter kieksiger Stimme erzählt er von seinem Wunsch nach Echtheit in einer Welt, in der anscheinend alles schon bereitliegt: Die großen Kämpfe sind gekämpft. Die Errungenschaften sind erreicht. Die Konflikte ausgestanden. Die Eltern politisch korrekt. Uns geht es gut, wir leben im Schlaraffenland.

Also brennt es nieder, das Schlaraffenland! Weil aber korrekterweise auch keiner mehr raucht, hat niemand Feuer dabei. Scheiße. Was tun? Musikalisch wird die Suche nach den Antworten auf die Fragen »Wo komm ich her? Wo geh ich hin? Wo ist mein Platz? Wer bin ich?« untermalt mit einem satten analogen Sound in dem echtes Schlagzeug, Gitarren und Piano vorherrschen. Die Hooks sind manchmal ein bisschen zu sehr aufs Live-Lichtermeer-Mitschunkeln angelegt, was dem Ganzen einen leicht kalkulierten Anstrich verleiht – wobei Schunkeln wohl das falsche Wort ist. Eher handelt es sich um ein sphärisch-glücklich-trotziges Mit-Floaten. Trotz all des guten Lebens, für das man nicht mehr kämpfen müsste, Ahzumjot hält die Zeit für gekommen, er will es alleine schaffen: »Ich bin jetzt so weit / Heute ist der erste Tag meiner Unendlichkeit.«

Hört man sich das neue CHAKUZA[2]-Album an, könnte man denken, dass dieser genau am anderen Ende des Lebenszyklus steht. Der gebürtige Linzer liefert mit *Exit* (Four Music) auf jeden Fall das Album für die beste Sommerdepression deines Lebens. Falls jemand hier gerade Liebeskummer hat, dann auf und rein ins Leiden! Chakuza rappt nicht mehr, er spricht. Sein Lieblingsinstrument ist das Klavier. Eigentlich ist jeder Song gleich – gleich trostlos, nur das Tempo variiert. Manchmal gesellt sich zum Klavier noch eine stampfende Bassdrum, manchmal klingt es so, als würde Jean Michel Jarre an seinem Lichtsynthesizer sitzen und ein paar göttliche Klänge beisteuern, während Chakuza davon erzählt, dass er die Off-Stimme seiner Ex nicht mehr aus seinem Kopf bekommt, sich dafür aber schon auf einen veritablen Leberschaden freut.

In seiner radikalen Konsequenz ist *Exit* wirklich ein Meilenstein des pathetischen Rap in Deutschland, das meine ich todernst. Das Album ist in sich stimmig, die Sprachbilder von Chakuza sind alles andere als billig. Der ehemalige Bushido-Schützling kotzt sich die Seele aus dem Leib, reißt sich das Herz aus der Brust, präsentiert sich als Schmerzensmann, und hat man die ersten 16 Titel erst einmal überstanden, geht es einem wie bei Track Nummer 17: Die Tür geht auf, die Außenwelt existiert auch noch, ein Vogel zwitschert. Man kann rausgehen und sich freuen, dass man doch überlebt hat. Chakuza auch, hoffe ich!

Nina Sonnenberg alias FIVA[3] wiederum scheint es prächtig zu gehen. Sie stellt mit *Alles leuchtet* (Kopfhörer Recordings) *das* Album dieser Punchzeilen-Ausgabe. Ich kann mir nicht helfen: Ich mag Fiva, ich mag, wie sie rappt. Meine Tochter behauptet zwar, ihr Sprechgesang würde sich anhören wie der einer Deutschlehrerin, aber die chillt ja auch lieber beim Schoolboy-Q-Auftritt, während ihr Vater bei K.I.Z. rumhängt. Wie auch immer, die Poesie von Fiva rührt mich. Wenn sie in *Alles leuchtet* so zärtlich vom Vermissen eines geliebten Menschen spricht, dann geht mein Herz auf. »Kleinkunst II« ist ebenso großartig wie sein Vorgänger »Kleinkunst« vom Album *Rotwild* (2009) und behandelt mit der einfühlsamen Beschreibung dreier Hobbymusiker die Träume der sogenannten kleinen Leute. Fiva mag diese Leute, und ich mag Fiva dafür, dass sie diese Leute mag.

Manchmal schießt die Münchenerin auch über das Ziel hinaus, mitunter könnte es vielleicht dem einen oder anderen zu kitschig werden. Mir zum Beispiel dann, wenn Peter Balboa von den Sportfreunden Stiller mitsingen darf. Dafür reißt Frau Sonnenberg mit dem Song »Phoenix« dann gleich wieder alles raus, aber auch wirklich alles: »Ausreisen, ausreißen, abschieben, rausschmeißen / Ansichten austreiben, Aussichten antreiben / Ausgaben anschreiben, wenn Einnahmen ausbleiben / Den Albtraum voraustreiben durch ewiges Aufbleiben / Kriegsnarben auszeichnen, Kummer gewöhnt sich / Nichts ist notwendig, aber vieles ist nötig / Erinnern verkrampft, doch Vergessen versöhnt nicht / Die Asche klebt noch an den Krallen des Phoenix.« *Nuff said!* Dichter geht es nicht.

IRMLER LIEBEZEIT
FLUT
KLANGBAD / BROKEN SILENCE
ALBUM

GUT UND IRMLER
500M
BUREAU B / INDIGO
ALBUM

In jeder der Provinzstädte unserer Jugend gibt es ja mindestens eine Kneipe, die dienstags oder auch gerne montags eine Open-Stage-Jamsession anbietet. Orte des Grauens sind das, des inbrünstig konsequenzlosen Rumgenudels auf E oder A. Ähnlich sinnlos ist das Album *Flut*: Eine Kollaboration von Jaki Liebezeit, dem legendär metronomischen Can-Trommler, und Jochen Irmler von der traditionell mit nicht zu wenig Selbstwertgefühl ausgestatteten Krautrockgruppe Faust, die seit Anfang der Siebzigerjahre in Kommunen-Jamsessions allerlei nettes Gedröhne und Geschänger aufnahm. Auf *Flut* dröhnt und dudelt Irmler endlos abgenudelte Drones und Pentatonikfiguren auf diversen – allerdings sehr schön siebzigerjahrehaft dröhnenden – Orgeln und Keyboards, während Liebezeit lustlose Primitivismen trommelt und ein wenig wie ein resignierter und vor allem stark angetrunkener Straßenmusiker klingt. Im Stück »Ein perfektes Paar« scheint Liebezeit einen Drumcomputer von Hand zu bedienen, bis man gegen Ende merkt, dass es sich wohl doch eher um ein echtes Schlagzeug handelt. Interessanter wird's leider nicht.

Dabei war Liebezeit einer der originellsten Schlagzeuger in einer der originellsten Bands seiner Generation, und auch Irmler hat einiges geleistet: Immerhin konnte man, wenn man wollte, in Fausts Betonmischmaschinenbeklopfe eine interessante Einpassung modernistischer und futuristischer Tendenzen im Stile Edgar Varèses oder Luigi Russolos in substanzunterstütztes Landkommunenhippiegedröhn erkennen. Aber auf diesem Dokument mehrerer im Faust-Studio in Scheer an der Donau entstandenen Jamsessions bleibt, dem leicht pompös von Zukunftsträchtigkeit und Avantgarde redenden Presse-Info zum Trotz, von vorreiterhaftem Denken nichts übrig. Das einzige Denken hier ist zynisch: Mit unseren Namen drauf wird dieses seelenlose Quasi-Provinz-Dienstags-Gedudel schon einige Abnehmer finden. Es gab vielleicht sogar Zeiten, in denen so eine Haltung als Post-Meta-Everything-Konzept-Avantgarde verkauft werden konnte. Nun ja.

Dann schon lieber Irmlers andere Kollaboration mit der langjährigen Berliner Punk-Techno-Mode-Kunst-Label-Organisatorin Gudrun Gut. Die hat sich nämlich die Mühe gemacht, nach ihren Aufnahmen mit Irmler dessen Gedröhn daheim am Berliner Computer zu editieren und mit einigen gemütlichen Neunzigerjahre-Techno-Beats zu versehen. Außerdem hat sie zu einigen Stücken auch etwas telefonistisch raunenden Gesang beigesteuert: »Auf leisen Sohlen / Komm ich dich holen«, raunt sie etwa in »Traum«, während sich das Stück unter gut platzierten White-Noise-Störgeräuschen und einigem Magengrummelgetön vom Analogsynthesizer recht schön entwickelt – und an wenig herausfordernde, aber nicht unangenehme Neunzigerjahre-Ambient-Musik erinnert. Textlich ganz passend: Quasi hinterrücks und unaggressiv wird der Hörer dieser Platte dazu gebracht, sich in der Musik wohlzufühlen. Und das trotz wiederholten Einsatzes jenes entsetzlichen, von enthusiastischen Weltmusikperkussionisten gerne zur Unterstreichung traumartiger Atmosphären benutzten Metallstängchen-Klingel-Instruments, der Chimes.

Die klingeln glücklicherweise nicht immer. Hauptsächlich pluckern die Synths und wubbern die Beats und geben Jochen Irmlers warmem Delay-Dröhnen ein Gewand. Das alles erfindet das Rad nun auch nicht gerade neu, ist dafür aber auf jeden Fall besser als die Bonner Blues-Kneipe.

Johannes von Weizsäcker

ALVVAYS
ALVVAYS
TRANSGRESSIVE / PIAS / ROUGH TRADE
ALBUM

Der Versuch, einen Mythos zu zerstören, kann diesen bekanntlich umso mehr verstärken, in Hinsicht auf Dauer und Verbreitung. *NME C86*, die Zusammenstellung britischen Indie-Gitarrenpops im Jahr 1986, war fraglos auffallend und wichtig. Das Meinungsführer-Musikmedium *New Musical Express* hatte eine LP aus einem *Mailorder-only*-Special auf Musikkassette und einer Konzertreihe gemacht. Und diese LP beinhaltete schrabbelig-psychedelische Nerd-Bands wie The Pastels, Primal Scream (gerade erst um den ehemaligen Schlagzeuger von The Jesus And Mary Chain, Bobby Gillespie, gegründet), The Soup Dragons oder Schrammel-Indie von The Wedding Present, Shop Assistants und Half Man Half Biscuit. Daraus wurde ein Mythos. Vor knapp 30 Jahren war es schlicht eine tolle Compilation mit einigen Highlights. Nicht mehr, nicht weniger.

Über eine Popgeneration später tauchen wieder vermehrt Bands auf, die sich auf diese Phase und ihre Acts beziehen oder nach ihnen klingen, dieses Mal nicht nur aus Großbritannien, man höre etwa Veronica Falls. Alvvays aus Kanada sind gleichzeitig am nächsten dran an der großmäulig-coolen Bescheidenheit oder Schüchternheit des Schuheglotzens sowie absolut im Hier und Jetzt. Der *NME* hat sie schon abgefeiert, aber das nur am Rande. Geringelte T-Shirts, bleiche Typen und eine Indie-coole Sängerin sowie mit »Archie, Marry Me« und »Next Of Kin« zwei Mini-Hits zum Erdeverlassen (tschüss, ihr Trottel!) – das macht Alvvays' zauberhafte Mixtur aus. In der »Referenzhölle« Pop (wie Thomas Meinecke sagt, der hier freilich auch das Himmlische des Wissens um Verweise meint) geht es immer wieder von vorne los, und sei es auch nur für immer wieder nachwachsende Rezipienten.

Molly Rankin und »ihre« Jungs scheinen das zu wissen und geben uns allen eine neue Chance. Denn natürlich gab es in jedem Jahrzehnt Zugänge zu *C86*, nach den eingangs Genannten eben auch The Primitives, Teenage Fanclub, Luna, Belle & Sebastian, Bettie Serveert, Beach House und so weiter. Alvvays sind dabei immer etwas direkter, fuzziger und weniger Dream Pop, haben dafür etwas mehr Boden unter den Chucks- oder Chelsea-Boot-Füßen. So lange es Debütalben wie dieses schillernd-melancholische Statement zu hören gibt, möchte ich nichts wissen vom gestern grüneren Gras (oder aber bei derartigen Klagen die Beobachterperspektive berücksichtigt wissen). Ausdrücklich. Es wird schließlich immer weiter wieder losgehen. Für irgendwen. Oder auch nur für mich.

Christoph Jacke

OKMALUMKOOLKAT
HOLY OXYGEN I
AFFINE
EP

Vor der FIFA WM 2010 in Südafrika machten sich zahlreiche westliche Publikationen auf die Suche nach den vielversprechendsten Musiktalenten des Landes. Eine Form der Aufmerksamkeit, die den Brasilianern in diesem Jahr weitestgehend verwehrt blieb, wohl auch, weil sich erfreulicherweise die Vorberichterstattung stärker auf die politischen Rahmenbedingungen des Mega-Events konzentrierte. Eine der Entdeckungen war damals jedenfalls der Rapper Spoek Mathambo aus Johannesburg-Soweto. Vor zwei Jahren tauchte er dann auf *Sebenza*, einem Album der britischen Hyperdub-Produzenten LV, auf – und ließ sich dort die Show von einem neuen Gesicht der Jo'burger Szene stehlen: Smiso Zwane alias Okmalumkoolkat. Der wiederum lernte vor einiger Zeit die beiden österreichischen Produzenten Cid Rim und The Clonious kennen, als diese durch Südafrika tourten. Das Ergebnis dieser Bekanntschaft liegt nun in Form von Okmalumkoolkats erster EP vor, *Holy Oxygen I*.

In den vier Stücken erzählt Styler-Katze Zwane, der ursprünglich aus dem biederen Durban

stammt, mit breiter Gummizunge von göttlichen Erleuchtungen, nachhaltigen Flirtversuchen und davon, wie ihn eine Kindheit ohne Vater zur Musik brachte. Angenehm unprätentiös und doch selbstbewusst kommt das daher. Der Rapper verschränkt Zulu, Englisch und Afrikaans zu einem Flow. Kanye West wird referenziert, Harry Potter, der mächtige Zulu-König Shaka, aber auch Kevin Costner, Jon Bon Jovi und *Zurück in die Zukunft*. Eine Oldschool-Geschichte ist die EP jedoch keineswegs geworden. Mit dem Instrumental von »Fancy Footwork« liefern Cid Rim und The Clonious sogar eine klare Jetztzeit-Hommage an Chicago.

Bleibt die auf den ersten Blick vielleicht etwas einfältige Frage, ob die Europäer hier irgendetwas besser machen als ihre südafrikanischen Kollegen. Die Antwort lautet nein, zu Gunsten beider Seiten. Wer Okmalumkoolkats ausgezeichnete Features auf den Songs seiner lokalen Kumpels hört, JRs »Bob Mabena« oder »Amantombazane« von Riky Rick etwa, stellt schnell fest, dass Jo'burg, Wien, London, Chicago et cetera musikalisch ebenbürtige Nachbarn sind. Hiermit sei ausdrücklich empfohlen, sich anhand der YouTube-Seitenleiste von den genannten Songs aus durch die florierende Szene zu klicken. Über kurz oder lang wird man dabei auch auf »Papap! Papap!« stoßen, eine unverwüstliche *grimey* Freitagshymne, aufgenommen von Dirty Paraffin, einem Duo, das Okmalumkoolkat zusammen mit seinem Buddy Dokta Spizee bildet. Und auch der Tumblr von Kats Crew Bo¥zn Buck$ lohnt einen Besuch.

Thomas Vorreyer

Z

VISIONS OF DUNE

INFINÉ / ROUGH TRADE
ALBUM

Kreative Selbstbeschränkung kann oft spielentscheidend sein. Das gilt auch für Beschränkungen, die der Kreativität von außen auferlegt werden. Der französische Künstler und Musiker Bernard Szajner hat sein erstes Album *Visions Of Dune*, ursprünglich 1979 unter dem Künstlernamen Zed erschienen und nun neu gemastert und ergänzt um zwei verschollene Tracks neu aufgelegt, unter Bedingungen aufgenommen, an denen weniger findige Naturen gescheitert wären: Für acht Tage bekam er einen Oberheim-Sequenzer und ein Revox-Zweispurgerät geliehen, ohne Erfahrung im Umgang mit ihnen zu haben. Szajner musste sich etwas einfallen lassen. Er scheint an den Maschinen Tag und Nacht herumprobiert zu haben, am Ende gab es einen Haufen Loops, die er anschließend auf einem ebenfalls geliehenen Vierspurgerät neu kombinierte. Dass er als der französische Brian Eno gilt, trifft daher zumindest auf das gemeinsame Selbstverständnis als Nicht-Musiker zu.

Visions Of Dune, von Frank Herberts Science-Fiction-Trilogie inspiriert, zeigt Szajner als Musiker, der künstlerisch der Berliner Schule um Tangerine Dream näher war als seinem Landsmann Jean Michel Jarre – selbst wenn dieser später Szajners Erfindung, die Laserharfe, in seinen Konzerten als Attraktion populär machen sollte. Von Jarres zart melancholischen Melodien ist Szajner weit entfernt, seine Loops sind abstrakt schwirrende Klanggebilde, in denen der einzelne Ton verschwindet. Statt instrumentaler Songs schafft Szajner reduzierte Texturen, die sich nach minimalistischem Vorbild allmählich verändern.

Szajners Vision von Herberts Wüstenplanet ist schroff, metallisch, pulsierend. Einzelne Figuren ziehen sich hartnäckig durch einige der Stücke, die auf beiden Seiten der Schallplattenfassung wie in einer Suite zusammengefasst waren und die von kosmischen Weltraumklängen, wie man sie in guter futuristischer Synthesizermanier kennt, bis zu Proto-Industrial-Collagen reichen. Gelegentlich bekommen Gitarre und Schlagzeug (vom früheren Magma-Trommler Clément Bailly) ihren Einsatz bei kurzen Streifzügen durch Prog-Einöden.

Das Konzeptalbum präsentiert sich wie ein Soundtrack, in dem von Szene zu Szene die Stimmung wechselt und der gegen Ende in »Ibad« sogar einen Gastauftritt des ersten Magma-Sängers Klaus Blasquiz bietet. Der artikuliert mit stark Vocoder-verzerrter Stimme Unverständliches, vermutlich in der Sprache der Fremen aus *Dune*. Dass die Grundlage, über der dieser Monolog ertönt, in so kurzer Zeit entstand, hört man der Musik an keiner Stelle an. Jeder Klang flirrt genau am rechten Platz. Die Vision wird greifbar.

Tim Caspar Boehme

AFEFE IKU

ORDER OF DIRECTION

YORUBA / DEFECTED / WARNER
EP

MR RAOUL K

STILL LIVING IN SLAVERY

BAOBAB / WORDANDSOUND
ALBUM

»Beyond Geography« heißt der erste Track auf Afefe Ikus Doppel-EP *Order Of Direction*, und vielleicht geht es ja genau darum. Oder sollte es heute genau darum gehen. Auch ethnisch und allgemein identitätspolitisch. Afefe Iku führt auf der Platte jedenfalls in eine angenehm postgeografische Landschaft, durch die freigeistige Synthesizertexturen und schwebender Slomo-Detroit-House flottieren. Sie nehmen Form an als sechs überraschend schlanke, elegante Tracks. Überraschend, weil die Platte auf dem nicht immer geschmackssicheren Label Yoruba Records erscheint, wo sonst auch dubiose Typen wie Boddhi Satva bräsigen Cheese-House absondern. Das Label ist benannt nach der dominanten Ethnie im westafrikanischen Nigeria, den Yoruba. Labelbetreiber Osunlade behauptet, die lokale Religion Ifa zu praktizieren, sein Name ist – nicht eben bescheiden – der Yoruba-Ausdruck für »der heilige Fluss Osun ist meine Krone«. Dabei stammt der Mann aus St. Louis im US-Bundesstaat Missouri. Vor Ort in Nigeria macht man sich lustig über ihn. Aber kann man nicht auch eine angenommene Ethnie wirklich, im Wortsinne, verkörpern? Denn was mehr als eine menschengemachte Behauptung ist so eine Einordnung?

Osunlades Mysterienmann Afefe Iku nun scheint trotz oder gerade wegen seines irgendwie »afrikanisch« klingenden Namens ein Weißer zu sein, zumindest wenn man dem glaubt, was man im globalen Netz von ihm zu sehen bekommt. Angeblich lebt er in Nordkenia auf einer Halbinsel nahe der uralten, verwunschenen Handelsstadt Lamu, fast an der somalischen Grenze. Stimmt das? Ist doch egal. Auf jeden Fall arbeitet Afefe Iku in seinen House-Tracks schon länger mit Elementen afrikanischer Kulturen, deren Wurzeln tiefer in die Struktur reichen als bei den sonst handelsüblichen *Tribal-chant*- oder Trommelornamenten. Nachzuhören etwa auf dem streckenweise überraschend roughen Vorgängeralbum *Artifacts Of Pottery Vessels* von 2008. *Africanness* als Style.

Sozusagen diametral entgegengesetzt zu Afefe Iku mit seiner eventuell erfundenen Geschichte und seinem dick auftragenden Labelchef steht Raoul Konan alias Mr Raoul K. Er stammt von der Elfenbeinküste, drei Länder neben Nigeria, und wohnt nach Jahren in Lübeck nun in Hamburg: ein Afrikaner in der europäischen Diaspora. Hier produziert er House-Musik, durch die viele Geister aus den Mutterländern repetitiver Tanzmusik wehen. Eine Verbindung, die ziemlich naheliegend ist – die aber trotzdem nur wenigen so schlüssig gelingt wie ihm. *Still Living In Slavery*, Mr Raoul Ks drittes Album, spielt mit Rasta-Sufferer-Optik, es handelt davon, wie innere Selbstversklavung heute die äußere Sklaverei ersetzt hat. Dafür dreht Raoul K die House-Bassdrum so leise wie noch nie. Die Lücke füllt er mit Gesang, Balafonen, Koras, Ngonis und einem Kreis rufender, stampfender, klatschender Menschen. Dazu repetitive Samples, Trance-Synthies, Drummachines. »Dieses Album steht auf gegen kulturelle Hegemonie«, schreibt Raoul K darüber im Begleittext – zu Recht. Das Ergebnis ist fantastische, bislang unerhörte Clubmusik: jenseits von Geografie.

Florian Sievers

CD 119

1. Interpol
»All The Rage Back Home«
2. Spoon
»Rent I Pay«
3. Cold Specks
»Absisto«
4. Trümmer
»1.000 Kippe«
5. Rustie
»Attak« (feat. Danny Brown)
6. Die Sterne
»Innenstadt Illusionen«
7. J Mascis
»Every Morning«
8. The Bug
»Function« (feat. Manga)
9. Busdriver
»Eat Rich«
10. Mutter
»Wer hat schon Lust so zu leben?«
11. Jens Friebe
»Nackte Angst zieh dich an
wir gehen aus«
12. Mirel Wagner
»The Dirt«

ZUSAMMENSTELLUNG: Daniel Gerhardt

Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2

3

»Reevaluations« ist der zweite Song auf *Volume X* (Thrill Jockey), dem zehnten Album des Trios TRANS AM[1] aus Washington D.C., das seit bald einem Vierteljahrhundert unter dem schon vor einem Vierteljahrhundert untauglichen Label Postrock im Schatten von Tortoise unbeirrt Platten auf Thrill Jockey veröffentlicht und nur einmal kurz aus diesem Schatten heraustrat, als der Regisseur Christopher Roth auf die Idee kam, gleich mehrere Trans-Am-Stücke für *Baader* zu verwenden, der ob des Versuchs, den Militanz&Drogen-Außenseiter-Glam der frühen RAF auf die Leinwand – und in die Lautsprecher – zu bringen, mit einem Furor verrissen wurde wie kein zweiter Film über die radikale Linke der Siebziger.

Auf dem Soundtrack fanden sich Trans Am in guter Gesellschaft wieder: Can, Suicide, MC5. Was die Tonspur angeht, also der beste Film über die radikale Linke der Siebziger, mal reevaluierend gesprochen. Um »Reevaluations« geht es auf dem neuen Trans-Am-Album sowie in dieser Kolumne diesmal. Den Ausgangspunkt von *Volume X* stelle ich mir so vor: Für ihr Jubiläumsalbum gehen die drei Musiker – niemand hier würde sie auf der Straße erkennen – zurück in ihre prägenden Jahre, US-Radio-Rock seit den späten Siebzigern, Classic-Rock-Stationen, in denen Dinosaurier ewig leben, *like punk never happened*. Jahrzehnte nach ihrer eigenen Punk-Imprägnierung re-visiten und reevaluieren Trans Am verfemte Musiken, für beziehungsweise gegen die damals Punk erfunden werden musste. Und finden erwartungsgemäß Schlüsselreize, Attraktionen, Groteskes, Hypertrophes.

Die Talkbox des Peter Frampton zum Beispiel, deren exzessiver Einsatz *Frampton Comes Alive* (1976) zu einem der meistverkauften Alben *ever* machte. Dieser Bastard aus Vocoder und Magensonde hebt plötzlich in »Reevaluations« zu einem Solo an, und wer alt genug ist, kann den Schauer, den dieses Solo auslöst, reevaluierend vergleichen mit dem Schauer, den er als Teenager beim Betrachten von RAF-Fahndungsplakaten empfunden haben mag. Trans Am rekonstruieren hier historische Momente, sie rekonstruieren nicht ganze Genrestücke, schon gar nicht betreiben sie Reevaluations im öden *Guilty-pleasures*-Modus, ha, ha, was haben wir gelacht! Stattdessen setzen sie retrospektiv wieder zusammen, was eine auf Entmischung und Vereindeutigung zielende Geschichtsschreibung seit Punk auseinander dividiert hat – meist zu Recht, aber mitunter eben auch mit einer Strenge, die sich die kindische/kindliche Freude am geil kontingenten Quatsch verbietet.

Da ist es nicht nur ein willkürlicher Gimmick, wenn Trans Am im Eröffnungsstück »Anthropocene« ein derbes Geriffe, das neben Black Sabbath auch Uriah Heep ihr hässliches Haupt erheben lässt, in friedlicher Koexistenz mit wabernden Synths derbriffen lassen. Es ist der reevaluierende Hinweis darauf, dass, sagen wir: im Sommer 1975, so unterschiedliche Leute wie Hawkwind, Kraftwerk, Ohio Players, Frampton, Funkadelic, Giorgio Moroder und das Electric Light Orchestra einer aus heutiger Sicht naiven Vorstellung von Zukunft und Fortschritt anhingen, bevor sie sich entmischten zu Proto-Metal, Proto-Techno, Proto-Hip-Hop oder Proto-Prügelknaben. Humor haben Trans Am jedenfalls, und Geld brauchen sie auch nicht dringend. Sonst würden sie den Hit ihres Albums zum Hit machen: »I'll Never« ist eine steinerweichende Vocoder-Ballade, Missing Link zwischen Framptons »Show Me The Way«, Laurie Andersons »Superman« und »5 O'Clock In The Morning (Who'd Have Known)«, dem auf hirnrindenzersetzende Art süchtig machenden Autotune-Softdrink-Hit von Lily Allen und Autotune-Gott T-Pain. Auf dem Album platzieren Trans Am die Slo-Mo-Vocoder-Fassung, als Single wiederum präsentieren sie eine »Alternative Radio Version« in x-fachem Tempo, die maximal *catchy* Kreuzung aus undepressiven Depeche Mode und surfseligen Dinosaur Jr., zu der es irgendwie nie gekommen ist. Superhit, wären die Zeiten noch danach.

Reevaluierend betrachtet kommt ARTO LINDSAY[2] das Verdienst zu, *the best of both worlds* zwischen Rio und New York miteinander bekanntgemacht und falsche Antagonismen außer Kraft gesetzt zu haben, nicht bloß laut und leise, auch Exzess und Introspektion, Flüstern und Feedback und all das – alter Kram eigentlich. Das Doppelalbum *Encyclopedia Of Arto* entmischt die beiden Seiten des US-brasilianischen Missionarssohns (Mutter *und* Vater) so gründlich wie in der Steinzeit – eine CD Best Of Arto, gediegen, die zweite Solo mit E-Gitarre im Berghain, gediegen harsch –, als Bands wie Crosby, Stills, Nash & Young auf vier LP-Seiten ihre vier musikalischen Seiten zur Schau stellen und das Album dann auch noch *4 Way Street* nennen durften.

»Alan Vega Says«, »NY In The '70s«, »Jim Carroll«, »Tricks N Kicks N Drugs«, »Doll's Forever«, »New York City Breakdown«, »Lou Reed Lou Reed«, »UK Punk«, »My Stars« – das sind Songtitel des Albums *New York In The '70s* von LUKE HAINES[3]. Der war mal Sänger der englischen Band The Auteurs (nix The Authors, es müssen schon Auteurs sein) und veröffentlichte 1996 unter dem Projektnamen Baader Meinhof eine im Februar 2014 reevaluierte beziehungsweise re-releaste Platte mit dem Titel *Baader Meinhof*. Haines ist 46, er hat ein paar freundlich aufgenommene Popromane geschrieben und jetzt eine Platte über das *New York In The '70s* gemacht, die im Stile der Naiven Malerei dem *New York In The '70s* huldigt, und zwar mit einer derartigen Wortwörtlichkeit, einer Pastiche-artigen Affirmation, dass Jonathan Richmans Song gewordene Huldigung »Velvet Underground« dagegen geradezu verstörend wirkt. Reevaluation? Reaffirmation? Keine Ahnung.

KARL HECTOR AND THE MALCOUNS

UNSTRAIGHT AHEAD

NOW-AGAIN / GROOVE ATTACK

ALBUM

Wir begeben uns jetzt auf dünnes Eis: Ein weißer Münchener in seinen Vierzigern macht mit einer zusammengewürfelten Band afroinspirierten Kraut-Funk. Das könnte sehr schnell sehr schiefgehen, nämlich in eine exotistische Exploitation-Party ausarten. Nun ist aber dieser Münchener kein Möchtegern-Hippie in der Midlife-Crisis, sondern Jan Weissenfeldt, etwas besser bekannt als JJ Whitefield und als ehemaliger Gitarrist bei The Poets Of Rhythm. Diese haben in den Neunzigerjahren den Deep-Funk-Sound der späten Sechziger wiederbelebt und neu interpretiert, fast unbemerkt von der (deutschen) Außenwelt entfesselten sie damit einen kleinen Kraftwerk-Effekt: US-amerikanische Vorlagen abstrahierende deutsche Produktionen treten nach hiesiger Aneignung und Ummodellierung die inspirative Reise zurück in die USA an, in diesem Fall nach New York, wo sich Labels wie Daptone Records ermutigt fühlen, die eigene Historie neu anzupacken und dabei mittlerweile illustre Namen wie Charles Bradley oder Sharon Jones zu entdecken.

Warum das wichtig ist? Weil auch die seit 15 Jahren existierenden Karl Hector And The Malcouns diese Idee im Kern verfolgen, nur noch etwas breiter gedacht: In einem Kontinente übergreifenden Topf werden unter einem Krautrock-Deckel Afrobeat, Orientalismen, Psychedelia, Jazz (von

Coltrane bis Mulatu Astatke) und Tropicália miteinander fusioniert, während der Funk immer als Fond dient – all dies in stiller Hoffnung auf Innovation. Das Intro des aktuellen Albums mutet gar wie eine kosmische Reise an. Nun denn: Quo vadis, JJ Whitefield?

Überall- und nirgendwohin. Beim Hören ist man zunächst zu sehr mit dem Woher-kenn-ich-das-Ratespiel beschäftigt (Klingt das nicht wie das Riff von »In-A-Gadda-Da-Vida«? Ist das nicht die Orgel aus »Ghost Town«?), als dass man den Flickenteppich der Einflüsse als Einheit wahrnehmen könnte – selbst nach dem zweiten und dritten Hören nicht. Einzeln betrachtet funktionieren die 20 Tracks durchaus, denn hinter der schier unendlichen Bandbreite von Instrumenten stehen Menschen, die all diese Klänge dem Anschein nach sehr genau studiert haben. Man muss es ihnen außerdem lassen, dass ein unverschämt ansteckender Groove das Album vorantreibt, Funk sei Dank.

Aber oft wünscht man sich einfach etwas geradlinigere Stücke, die dafür den besonderen Charakter der Band zum Vorschein bringen. Letztendlich klingt *Unstraight Ahead* wie eine ziemlich gute Kompilation, zusammengestellt von einer Band mit enorm eklektischem Musikgeschmack. Das, was Karl Hector And The Malcouns da technisch machen, ist überwältigend. Das, was sie machen möchten – Einflüsse zusammenschieben und trotzdem unverkennbar bleiben, im besten Fall gar etwas Neues kreieren –, will nicht so ganz gelingen.

Sonja Matuszczyk

THE/DAS
FREEZER
SINNBUS / ROUGH TRADE
ALBUM

Bodi Bill gehen von der Bühne, und The/Das kommen mit ihrer ersten EP aus dem Club. Vor mehr als einem Jahr war das. Zwei Drittel der Berliner Live-Auftritt-Connaisseure Bodi Bill operieren seither entlang folgender Zweideutigkeit: frei flottierende Atmosphären- und Melancholieklänge versus kleinteilig programmiertes Beat-Gerüst. So lautet zumindest die Polung auf *Freezer*, dem Debüt-(Mini-)Album von The/Das. Schon zu Beginn lassen Fabian Fenk und Anton K. Feist die Frequenzen schwirren. »My Made Up Spook«, eine aus Groove und Synthesizer erbaute kleine Sinfonie als Eröffnungsstück, klingt bittersüß unter halbechtem Soulgesang. Wenig später ertönt »(Under) Miami Waters«, Handy-Taschenrechner-Plingplong mit Sprechgesang. Langsam spinnt sich eine eigentümliche Anmutung zusammen.

Das Album breitet sich als Psychodrama aus. Mit starken Kontrasten in den Klangfarben und Tonhöhen und einer irritierend abschmierenden Gitarre. Dass der Titeltrack »Freezer« am Ende von all dem steht, ist bestimmt kein Zufall. Alles hier fängt die Energie von etwas ein, das gerade vorbei ist, friert sozusagen den Moment ein. Immer ist gerade, vor ganz kurzer Zeit, etwas passiert. Eine Entäußerung, die Halt oder Haltung sucht in den sehr kleinen Steinchen aus Klang in der Rhythmusprogrammierung. So pulsiert etwa die präzise Federung von »This Place« in irisierenden Farben, der Flash war schon, der Blick ist noch leicht feucht.

Freezer besitzt zwar eine klassische Albumdramaturgie mit Spannungsbogen, den das Duo durch Arschwackler, eine melancholische Ballade zwischendurch und ein schlaues Electro-Stück aufbaut. Dennoch: Die beiden wissen, dass die Geschichte mit dem Album im Grunde nur noch die Ressource ist, auf der die ganzen Storytelling-Formate im Netz aufbauen. Und so sind The/Das die vielleicht Allerletzten, die noch etwas Verpeilt-emotional-Danebenes zum Rest der Ex-Feiernden zu sagen haben. Das ist das Greifbare dieses Albums, das, was es hinterlässt. Ein echter Gospel-Hit. Von daher könnten The/Das, sinnierend darüber, wie eindeutig die Diskrepanz zwischen Bodi Bill in der Studioversion und Bodi Bill als Bühnenerscheinung war, in mittelgroßen Clubs und auf angenehm dimensionierten Wohlfühlfestivals durchaus enorm werden.

Christoph Braun

ZOOT WOMAN
STAR CLIMBING
EMBASSY ONE / WARNER
ALBUM

2001. Odyssee im Weltraum. 9/11. Und *Living In A Magazine*. Auf die Plätze, Generation Golf, das sollte doch für ein paar weitere retro-signifizierende Büchlein reichen! Stuart Price, Architekt des letztgenannten Puzzleteils, des Zoot-Woman-Debütalbums, war damals frische 23 Jahre jung und, wie es sich für seine Leistungsgeneration gehört, schon ein Fuchs. Seinem ersten Plattenvertrag mit Wall Of Sound mussten wegen Minderjährigkeit noch die Eltern zustimmen – eine Investition, die sich durch nachfolgende Großaufträge von Madonna und Seal ausgezahlt haben dürfte.

Warum wir hier, die wir angetreten sind, die Spreu vom Weizen zu trennen, das trotzdem relevant finden? Wegen damals natürlich, Les Rythmes Digitales, Stuarts knackigem Ego-Shooter-Projekt als Fake-Franzose Jacques Lu Cont und wegen »Living In A Magazine«, dieser einzigartigen Fashion-Victim-Hymne. Den Pet Shop Boys und Daft Punk haben wir schließlich auch mehr als eine Platte abgekauft. In Erinnerung an diese erste Punktlandung feiert Jetset-Elektropop-Entrepreneur Price alle paar Jahre mit seinen Tennis-Club-Buddies Johnny und Adam Blake Nostalgietreffen, man schmeißt sich in Polohemd und Spencer und geht mit einer Überdosis New Romanticism in irgendein gut klimatisiertes Studio. Konsequent absurd und niedlich, könnte man meinen – wenn man den neoliberalen Geschmack von der Zunge kriegt.

Star Climbing! Hier gleiten zeitgemäß gefühlige Investment-Broker mit ihrer Teak-furnierten Fiberglass-Yacht dem Sonnenuntergang entgegen, leicht melancholisch, weil an genau der Stelle vor wenigen Stunden erst ein Flüchtlingsboot gesunken war, was sie irgendwie fühlen oder, wie Adam Blake sich zur ersten Single »Don't Tear Yourself Apart« zitieren lässt: »Das Lied ist den Zeiten gewidmet, in denen man sich ganz verloren fühlt, aber jemand einem Mut macht, dass alles wieder gut wird.«

Ein ganz normaler »Hurts like brand new shoes«-Zustand also, den man in altbewährter Tradition mit einer »Extra-Portion Disco« medikamentiert: extrapolierte Flächen, weiche Belanglosigkeiten und pumpende 4/4-Kadenzen. Nichts gegen eskapistische Nostalgie oder die Imagination problemreduzierter Utopiewelten – nur dass diese Soft-Pop-Version von Madonnas *Hard-Candy*-Welt so ziemlich das Gegenteil von »Leben« ist. Wie man das also mehr als ein paar Songs lang, geschweige denn 13 Jahre, geschweige denn hier und heute noch durchziehen kann, ist mir ebenso ein Rätsel wie die Tatsache, sich ästhetisch so nahe an Daft Punk entlang zu manövrieren, ohne diesem System irgendetwas Frisches, Neues, Anderes hinzuzufügen. Gut gemacht, nicht gelacht, gute Nacht.

Holger in't Veld

Ende

KLEIDER MACHEN HEUTE

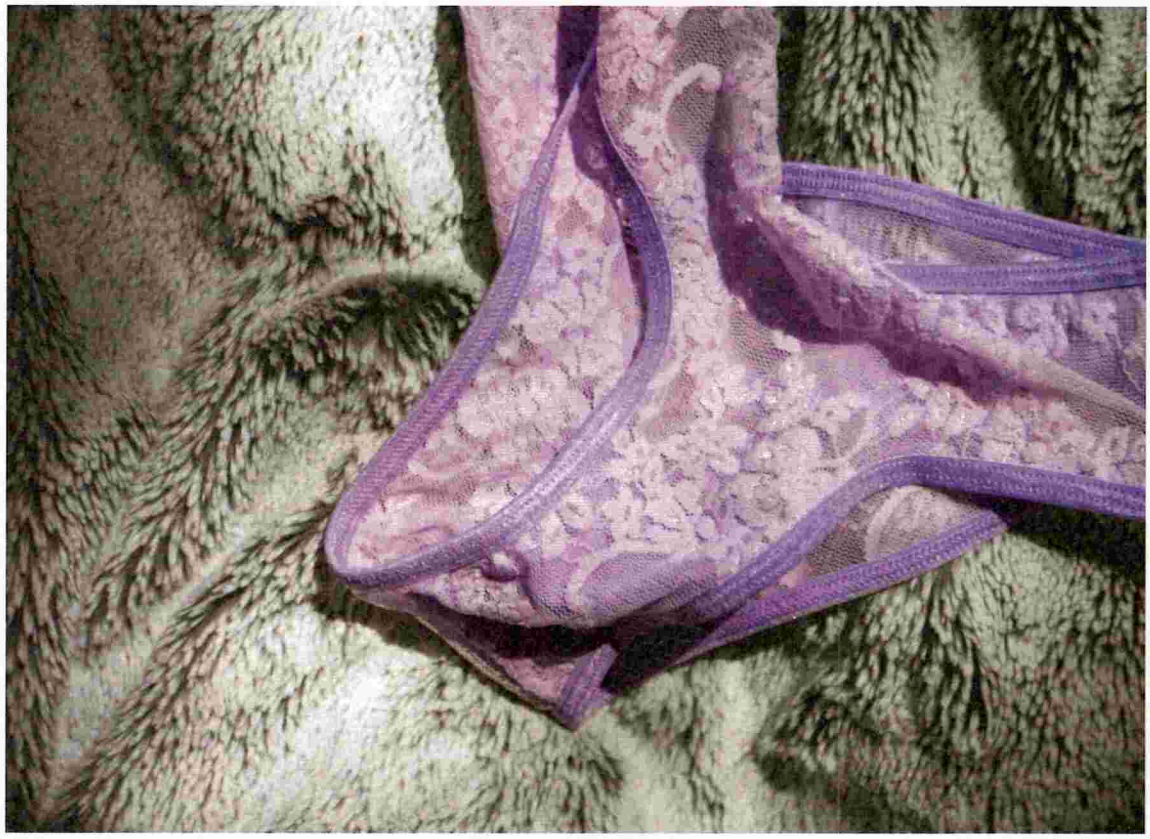
TEXT: Diana Weis

Jung, wild und gegen alle Regeln – angesagte Modelabels geben sich gern szenenah und subversiv. Bei näherem Hinsehen entpuppen die Macher sich jedoch oft als reaktionärer Altherrenclub. Der tiefe Fall der Hipsterikonen Dov Charney und Terry Richardson zeigt den Fehler im System: Ironie macht aus einem Spargeltarzan noch lange keinen Rockstar, und ein Schwein mit Schnauzbart und Nerdbrille bleibt trotzdem: ein Schwein.

Eigentlich war die Idee nicht schlecht, sogar genial. Mit seinem 1998 in Los Angeles gegründeten Textilunternehmen American Apparel erfindet der Kanadier Dov Charney das T-Shirt neu und das männliche Dekolleté gleich mit. Das in allen erdenklichen Farben des Regenbogens erhältliche und mit tiefem V-Ausschnitt versehene Kleidungsstück ist fester Bestandteil der globalen Hipsteruniform der frühen Nullerjahre. *No label* heißt das neue coole Ding, und die junge Käuferschaft konsumiert nebenbei noch das gute Gewissen, keine Bangladeschi-Kinder auszubeuten.

Die Tatsache, dass Charney als Unternehmer dazu bereit ist, seinen Näherinnen sogar mehr als den in den USA üblichen mickrigen Mindestlohn zu zahlen, reicht aus, ihn in den Augen der Weltöffentlichkeit zu einer Art engelsgleichem Retter der Unterprivilegierten zu machen. Trotz mehrerer laufender Verfahren wegen sexueller Belästigung von Mitarbeiterinnen will lange niemand etwas davon wissen, dass eben dieser Charney ein Arsch allererster Güte ist. Der Shop-Mitarbeiter entlässt, die

Trotz mehrerer laufender Verfahren wegen sexueller Belästigung von Mitarbeiterinnen will lange niemand etwas davon wissen, dass eben dieser Charney ein Arsch allererster Güte ist.



einen Betriebsrat gründen wollen, oder einfach, weil sie zu »hässlich« sind. Einer, der bei Meetings mit weiblichen Angestellten gerne mal die Hose zu Hause lässt. Erst als der öffentliche Druck zunimmt und American Apparel im vergangenen Jahr ein dickes Umsatzminus von 106 Millionen Dollar einfährt, handelt der Vorstand und feuert Charney aus seiner eigenen Firma.

Beinahe zeitgleich fiel Charneys Buddy im Geiste, der Modefotograf Terry Richardson, öffentlich in Ungnade, nachdem mehrere zum Teil minderjährige Models berichtet hatten, Richardson habe bei Shootings sein körpereigenes Teleobjektiv nicht immer unter Kontrolle. Richardson prägte Ende der Neunzigerjahre die Amateurpornoästhetik, die auch Charney gerne für seine Werbekampagnen einsetzte. Blutjunge Dinger, halbnackt und grell ausgeleuchtet. Ironie lautete das Zauberwort der Stunde, das die älteste Masche der Welt auf einmal frisch und cool wirken ließ.

Charney, Jahrgang 1969, und Richardson, Jahrgang 1965, verbindet mehr als nur ihre Anklageliste. Man kann ihnen eine gewisse Familienähnlichkeit nicht absprechen: Hackfressen mit Kassengestell, schütterem Haar und flaumiger Gesichtsbehaarung. Beide werden im Nordamerika der Achtziger sozialisiert. Eine Zeit, in der Nerds noch uncool sind, gnadenlos ausgegrenzt werden und – so erzählen es zahllose Highschool-Movies – hilflos zusehen müssen, wie die heißen Cheerleaderinnen reihenweise von körperlich überlegenen *jocks* flachgelegt werden. Ohne Zweifel eine prägende Erfahrung. So beklagt sich Michel Houellebecq, krummes Männlein und Misogynie-Shootingstar der Neunziger,

in *Die Ausweitung der Kampfzone* wortreich darüber, dass Muschi eine zahlungskräftige Währung sei, die ihm aufgrund seiner Gestalt im System des sexuellen Kapitalismus versagt bleibt.

Die Achtziger sind aber auch das Jahrzehnt der rebellischen Jugendkulturen. Von Punk über Hardcore bis Gothic beweisen marginalisierte Jugendliche, dass Attitüde, Kreativität und Style wichtiger sind als Muckis und Kohle. Hier setzt die Vermarktungsmaschinerie von American Apparel an: Zwar ist der Ausverkauf subkultureller Werte an sich nichts Neues, aber Charneys Oberflächenhedonismus gepaart mit Fair-Trade-Gutmenschentum trifft den Nerv der Generation Y. Charney und Richardson ist es gelungen, die Haltung der Subkulturen auf zynische Weise zu kommodifizieren und sich damit selbst – zumindest eine gute Dekade lang – an die Spitze der sexuellen Nahrungskette zu katapultieren.

2012 schreibt Mark Greif in seinem *Nachruf auf den weißen Hipster*, dass diese Figur keines der wesentlichen Merkmale klassischer Jugendkulturen wie Konsumkritik, Umweltbewusstsein oder Auflehnung gegen Autoritäten besaß: »Diese Subkultur verachtete die Moral, liebte den Konsum und huldigte dem Lifestyle. Der einzige Grund, warum es den Hipstern trotzdem gelang, sich als oppositionelle Bewegung zu verkaufen, bestand darin, dass ihre Hobbys und Leidenschaften scheinbar gewalttätig waren und bestehende Grenzen verletzten.« (Der Diskurs über das H-Wort möge an anderer Stelle geführt werden, der Begriff wird hier aus Mangel an besseren Alternativen verwendet. Es gilt: Wer Hipster hasst, ist wahrscheinlich selbst einer.)

Waren die Achtziger noch von Androgynität und Softietum geprägt, zeichnet der zeitgenössische Hipster sich durch die – selbstverständlich ironisch gemeinte – Aufwertung knallharter US-amerikanischer Macho-Insignien aus. Man trägt Wifebeater, Flanellhemden, Trucker-Caps und tätowierte Unterarme. Damit einher geht eine neue Lust am politisch Unkorrekten, die Anzeigenmotive von American Apparel zeigen Männer im Anzug, vor denen Frauen mit hochgeschobenen Röcken kriechen. Oder die nackten Brüste einer dunkelhäutigen Frau mit der Aufschrift »Made in Bangladesh«. Das britische Label Madhouse näht statt einer Waschanleitung einfach den Hinweis »Give it to your woman – it's her job« in seine T-Shirts.

Der Hipster-Sexismus wird gerade von denjenigen propagiert, die es eigentlich »besser wissen« sollten. Leute mit gutbürgerlicher Erziehung und geisteswissenschaftlichen Uniabschlüssen, die sich selbst als aufgeschlossene Freigeister betrachten. Der ironische Gestus vermag jedoch nicht lange darüber hinwegzutäuschen, dass sich hinter der witzig gemeinten Frauenfeindlichkeit – Überraschung! – Frauenfeindlichkeit verbirgt. Die coole Misogynie der Hipster hat ein Klima geschaffen, in dem es okay erscheint, Frauen als Schlampen zu deklassieren und klein zu machen, wenn sie zu bedrohlich werden. Ein Hipster, der seine Freundin dazu auffordert, ihm verdammt noch mal ein Bier zu holen, weiß, dass sie den kleinen Scherz verstehen wird – und ist klammheimlich trotzdem der Meinung, sie solle ihm verdammt noch mal ein Bier holen.

Im Mai 2014 tötet der 22-jährige Amokläufer Elliot Rodgers sechs Menschen, bevor er sich selbst erschießt. Auf YouTube hat er zuvor ein Video hochgeladen, in dem er einen Rachefeldzug gegen »blonde Schlampen« ankündigt, die die Frechheit besäßen, nicht mit ihm schlafen zu wollen.

Die traditionelle heterosexuelle Alphatier-Männlichkeit wieder salonfähig gemacht zu haben, ist rückblickend wohl die größte Errungenschaft der Ironiekultur. Gavin McInnes, Mitbegründer von *Vice* und oft als »Godfather of Hipsterdom« bezeichnet, setzt diese Entwicklung konsequent fort. Mittlerweile dreifacher Vater und überzeugter Katholik, erklärte er 2013 in einem Interview der Frauenwelt ganz unironisch, sie solle sich doch fortan lieber wieder aufs Kinderkriegen konzentrieren und das mit dem Arbeiten den Männern überlassen.

Dass das ernstgemeinte Mackertum in Wirklichkeit natürlich niemals aus der Mode gekommen ist, davon kann sich jeder beim Besuch einer beliebigen Eckkneipe überzeugen. Der Unterschied ist nur, dass es vorher in »alternativen« Kreisen nicht als schick galt, ein misogyner Vollpfosten zu sein.

Die Jugendkulturen des 20. Jahrhunderts boten ihren Mitgliedern einen Zufluchtsort, an dem die Regeln der Normalo-Welt aufgehoben waren. Wer in der Schule von allen verarscht wurde, dem bot die Clique Halt. Im 21. Jahrhundert heißt verarschen Mobbing, und die hippen Megalabels übernehmen die Rolle des Klassenschlägers. Verunsicherung verkauft T-Shirts. Wer mit sich selbst im Reinen ist, konsumiert weniger.

Mike Jeffries, Chef der *Preppie*-Marke Abercrombie & Fitch, machte im vergangenen Jahr von sich reden, als er erklärte, Alte und Dicke sollten gefälligst woanders einkaufen gehen: »Wir entwerfen für die coolen Kids, mit denen jeder befreundet sein will.« Stilistisch betrachtet ist A&F so etwas wie das Anti-American-Apparel. Statt Kaputtheit und Ironie regieren hier strahlend weiße Kauleisten, seidiges Blondhaar und sanft gebräunte Haut. Bewerber um eine Stelle im Verkauf werden einem härteren Castingprozess unterzogen als Heidi Klums Möchtegerntopmodels. Der 68-jährige Botox-Fan Jeffries weiß genau, wie Erfolgstypen aussehen. 2003 wurde er zur Zahlung von 40 Millionen Dollar Entschädigung verdonnert, nachdem eine US-Bürgerrechtsgruppe A&F im Namen von 10.000 erfolglosen Stellenbewerbern wegen Diskriminierung verklagt hatte. Der Vorwurf: Jeffries würde Bewerbungen von Schwarzen, Latinos und Asiaten gezielt aussortieren und bevorzugt Weiße einstellen. Dieser Tage macht Jeffries mit einer neuen Aktion von sich reden: A&F führt »Triple Zero« ein – eigentlich eine Kindergröße. Die Skinny-Jeans im Miniaturformat sorgen dafür, dass auch superschlanke Frauen sich fett fühlen dürfen.

Dann gibt es noch Richard Hayne, Präsident der Teenie-Ladenkette Urban Outfitters. Ein T-Shirt für junge Mädchen mit der Aufschrift »Eat Less« musste nach Protesten aus dem Programm genommen werden. Ein weiteres, dessen Slogan sich für die in den USA immer noch heftig umstrittene Homoehe aussprach, zog Haynes persönlich aus dem Verkauf. Der konservative Hardliner unterstützt seit Jahren aktiv die Anti-Schwulenbewegung.

Wo cool draufsteht, ist nicht immer cool drin. Im materialistischen Individualismus ist Form alles und Inhalt nichts. Im Supermarkt steht Subversion gleich neben Authentizität, und die Deppen von gestern sind die Helden von heute. *Anything goes*. Wenn Volltätowierte für Bausparverträge werben und IT-Experten mit dem Skateboard zum Biosupermarkt fahren, kann der Underground-Verwertungskreislauf als abgeschlossen betrachtet werden. Die Mode sagt zum Abschied leise Servus – als soziales Distinktionsmittel hat sie längst ausgedient. Wirklich schocken könnte wohl nur noch eine neue Generation, die konsequent auf Konsum verzichtet, doch wer in den letzten Wochen die Schlange vor der neu eröffneten Filiale des Billig-Retailers Primark am Berliner Alexanderplatz gesehen hat, weiß: Das kann noch eine Weile dauern.

RÜCKBLENDE

Dolly Parton
O2 World, Berlin, 6.7.2014

Welcome To Dollywood

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin
FOTO: Roland Owsnitzki

Wenn ein Abend mit einer Slideshow aus gefühlten 216 Albumcovern eröffnet wird, während Süßholzstreicher den Themesong eines Broadwaymusicals spielen, sitzt man entweder beim Dinner auf einem Kreuzfahrtschiff oder – »Hello, Dolly!« – bei Mrs. Dolly Parton. Auf Highheels im Glitzerkorsett und mit Achtziger-*big-hair*-Perücke wirft die *grande dame* des Country – oder vielmehr die *grande dame* des amerikanischen Entertainment – Luftküsse ins Publikum. Man meint ihr Parfum bis in den dritten Rang riechen zu können. »Danke, dass ihr alle meine Platten gekauft habt. Ich brauche das Geld!«, sagt sie vergnügt, ihre Stimme so hell wie die einer 14-Jährigen. »Es kostet schließlich ein Vermögen, so billig auszusehen wie ich!« Ob die 68-Jährige das jeden Abend in jeder Stadt so erzählt, ist unerheblich – *she had them at »Hello«.*

Normalerweise funktioniert so eine Mischung aus Stand-up-Comedy und ernsthaftem Konzert bei niemandem. Parton aber lässt einem mit ihrer A-cappella-Version von »Little Sparrow« oder mit »Here You Come Again« (noch immer einer der besten Songs in der Geschichte des Country) auch mal die Tränen in die Augen schießen, nur um mit einem selbstironischen Kalauer gleich darauf den Moment zu brechen. Für Perückenwitze scheint die Smokey-Mountain-Brumme dabei eine besondere Vorliebe zu haben. »Die Leute fragen mich immer: ›Dolly, wie lange brauchst du für dein Haarstyling?‹«, erzählt Parton und stützt kokett wie ein kleines Mädchen einen Arm in die Hüfte. »Keine Ahnung, ich bin nie dabei!«

Ist Partons Selbstironie eine Taktik, um den Kritikern den Wind aus den Segeln zu nehmen? Die einzige Möglichkeit, als Frau auch im gehobenen Alter weiterhin als Entertainerin zu bestehen? Kaum, denn Dolly Parton ist weit mehr als reine Unterhaltung. Sie hat es zur Kultfigur gebracht und ist dabei völlig im Reinen mit sich selbst. Es wird ihr egal sein, wenn humorlose Kritiker den Trash-Zeigefinger erheben. Der Erfolg ihrer künstlerischen Ambivalenz, dieser bezaubernden Mischung aus traditionellem Country und Christopher Street Day, gibt ihr recht. Schon wenn sie morgens aufwacht, hat diese Lady einen Gag auf eigene Kosten auf den aufgespritzten Lippen.

So folgt Parton ihrem Instinkt, der Lust an guten Songs und der wichtigsten Regel der Popbranche: Ein Hit ist ein Hit ist ein Hit. Wenn sie Gefallen daran findet, aus Dylans denkmalgeschütztem »Don't Think Twice It's Alright« einen Schunkelsong zu machen, dann tut sie das. Warum? Weil sie's kann. Auch »Jolene« bleibt Parton ihrem cowboybehüteten Publikum nicht schuldig, und das 1980 veröffentlichte »9 To 5« funktioniert auch 2014 noch. »Scheiß auf den Chef und klatsch auf die Zwei!«

Parton nimmt sich alle Freiheiten, schließlich muss sie schon längst nichts mehr beweisen. Sie ist seit Jahrzehnten eine großartige Songwriterin, die nebenbei ein Dutzend Instrumente spielt – natürlich alle mit Strasssteinen besetzt. Sie wird dafür gefeiert, dass sie sich in der Machodomäne Countrymusik ihren Platz erkämpft und nicht bloß zum niedlichen *songbird* hat degradieren lassen. Also verzeiht das deutsche Publikum der Patentante von Miley Cyrus auch die sonst so verhassten amerikanischen Klischees. Mehr noch, man liebt sie dafür. Dolly Parton ist eine Ikone. Nie war jemand so Künstliches derart authentisch.

SPEX PRÄSENTIERT

Kelis

Agnes Obel

21.08. Köln – c/o Pop Festival, Philharmonie
10.10. München – Philharmonie
12.10. Berlin – Admiralspalast
15.10. Hamburg – CCH2

Die Dänin fürs feine Haus: Agnes Obel bringt ihr letztjähriges Album *Aventine* zur edlen Konzertsaalaufführung.

fkpscorpio.com

Thurston Moore

17.08. Berlin – Lido
18.08. Bielefeld – Forum
16.11. Köln – Gebäude 9

weitere Termine auf *spex.de*

Sonic Youth sind nicht mehr zu retten, solo bleibt Thurston Moore unbeirrbar. Zwei Sommer- und vier Herbsttermine sollen auf sein nächstes Soloalbum vorbereiten. *kj.de*

Angel Olsen

18.09. Hamburg – Reeperbahnfestival
07.10. München – Feierwerk
08.10. Berlin – Bi Nuu
09.10. Frankfurt – Brotfabrik

Angel Olsen ist der Folkstar des Jahres, im Herbst kommt sie zum zweiten Mal auf Tour, und noch immer regt sich kein Muskel in ihrem Gesicht. Wer erzählt der Frau einen Witz? *puschen.net*

Kreisky

19.10. Berlin – Monarch
20.10. Bremen – Theater Bremen
21.10. Hamburg – Uebel & Gefährlich

weitere Termine auf *spex.de*

Im Oktober über die Grenze: Kreisky aus Wien sind Österreichs bestes Moserkommando. Auf Tour haben sie Gitarrenrock und schön schlechte Laune dabei. *buback.de*

Lykke Li

06.11. München – Kesselhaus
09.11. Köln – Live Music Hall

Die Party der Partybremsen: Lykke Li führt ihr vielbeachtetes und -diskutiertes Trennungsalbum vor.

mct-agentur.com

Mac DeMarco

21.11. Berlin – Heimathafen

Die Party der Partylöwen: Mac DeMarco und seine tolle Chaotenband knöpfen sich den Heimathafen vor. Wer baumelt zum Schluss am Kronleuchter? *puschen.net*

Kelis

18.08. Frankfurt – Zoom Club
20.08. Köln – c/o pop Festival, Wartesaal am Dom
21.08. Berlin – C-Club

Neues Album, neue Erfindung: Mit dem diesjährigen *Food* hat sich Kelis als klassische Soulsängerin aufgestellt. Live bringt sie das entsprechende Bandbesteck mit. *ssc.de*

Goat

23.09. Berlin – Postbahnhof
24.09. München – Ampere

Sollten Goat aus Korpilombolo, Schweden (wer's glaubt!), ihre fliegenden Teppiche in Gang kriegen, steht einem Deutschlandabstecher der Psychrock-Voodoo-Kids nichts mehr im Weg. *kj.de*

My Brightest Diamond

21.10. Hamburg – Knust
22.10. Berlin – Postbahnhof

Popsongs fürs Cabaret, Ausdruckstanz für Gitarre, Bass, Klavier und Schlagzeug. Shara Worden kommt mit neuem Album und behauptet: *This Is My Hand*. *mlk.com*

Spoon

02.11. Hamburg – Uebel & Gefährlich
04.11. Köln – Luxor

Haben das beim Berliner Vorabtermin überprüft: Spoon spielen Songs und Hits im Verhältnis 1:1, Sänger Britt Daniel hat noch immer viel geplagten Soul in der Stimme.

target-concerts.de

Lauryn Hill

07.09. Düsseldorf – Mitsubishi Electric Halle
09.09. Hamburg – Stadtpark

Lauryn Hill war die größte Rapperin der Welt, wurde selbst zur *punchline* und will jetzt zurück nach oben. Könnte klappen: Wut im Bauch hat ja noch keinem Konzert geschadet. *creative-talent.de*

Sohn

29.09. Freiburg – Jazzhaus
11.10. Düsseldorf – New Fall Festival, Bachsaal
12.10. Berlin – Hebbel am Ufer
weitere Termine auf *spex.de*

Sohn ist unser Mann: Nach den tollen Frühjahrskonzerten erwarten wir die Elektro-Soul-Entdeckung auch im Herbst und Winter in Topform. *meltbooking.com*

Die Nerven

19.09. Berlin – Lido
03.10. Ebensee – Kino Ebensee
10.10. Münster – Gleis 22
weitere Termine auf *spex.de*

Jedem Kaff sein Konzert: Die Nerven sind im Herbst wieder flächendeckend unterwegs. Hoffentlich verdienen sie sich nebenher mit Air B'n'B eine goldene Nase.
powerline-agency.com

Mutter

21.10. Berlin – Hebbel am Ufer
22.10. Leipzig – Werk 2
23.10. Dresden – Groove Station
weitere Termine auf *spex.de*

»Wer hat schon Lust so zu leben?«, fragt das neue Mutter-Album. Der Band ist die Lust an Tourbussen und unregelmäßigen Duschmöglichkeiten zum Glück noch nicht vergangen. *kkt.berlin*

La Roux

04.12. Berlin – Berghain
05.12. Köln – Stollwerck
07.12. Frankfurt – Gibson
09.12. Hamburg – Mojo

La Roux war so lange weg, dass zwischenzeitlich nicht mal sie selbst noch an ein Comeback glauben wollte. Nun belehrt sie sich und uns eines Besseren. *mlk.com*

St. Vincent

29.10. Düsseldorf – Zakk
10.11. Stuttgart – Wagenhallen
12.11. Frankfurt – Mousonturm

»Digital Witness« Annie Clark macht den dritten Deutschlandbesuch des Jahres. Inzwischen sollte jeder Besucher ihre Trippelschritt-Tanzchoreografie draufhaben!
mlk.com

Azealia Banks

26.09. Berlin – Huxleys Neue Welt
27.09. Köln – Live Music Hall

Vielleicht der richtige Zeitpunkt, um daran zu erinnern: Alle Angaben auf diesen Seiten erfolgen ohne Gewähr! Wir hoffen trotzdem auf einen Besuch des sprunghaften Club-Rap-Talents. *mlk.com*

The Fat White Family

25.09. Köln – Blue Shell
26.09. Berlin – Privatclub

Englands neustes Versprechen: The Fat White Family spielt nicht nur ein waghalsiges Proto-/Post-Punk-Gemisch. Nach dem Konzert schließt sie auch die Kneipe ab.
mlk.com

Tune-Yards

12.11. Berlin – Postbahnhof

Die Welt hat schon bessere Tage gesehen. Die sogenannte Weltmusik nicht – wenn man Tune-Yards und ihre Agitprop-Afrofunk-Action dazuzählen mag. *puschen.net*

Maxïmo Park

15.10. Bremen – Aladin
17.10. Mannheim – Alte Feuerwache
18.10. Düsseldorf – Zakk
weitere Termine auf *spex.de*

Auch in England hat das Jahr 365 Tage. Maxïmo Park machen das Meiste draus und touren jetzt auch noch durch seltener besuchte Städte. *mlk.com*

Heimatlieder aus Deutschland

03.10. – 05.10. Köln – diverse Locations

Neues aus der Heimat. Zum Tag der Einheit gibt es wieder Lieder und kluge Gedanken von Menschen, die nach Deutschland eingewandert sind.
heimatliederausdeutschland.de

Caribou

10.10. Köln – E-Werk
11.10. Hamburg – Große Freiheit
15.10. Leipzig – Conne Island
weitere Termine auf *spex.de*

Einige Wochen noch, dann kehrt der King des klugen Techno zurück. Wilde Hypothese: Zwischen den Konzerten löst Caribou verzwickte Mathegleichungen im Tourbus.
sweatshopagency.com

Kate Tempest

25.11. Heidelberg – Karlstorbahnhof
26.11. Berlin – Berghain Kantine
27.11. Hamburg – Molotow
weitere Termine auf *spex.de*

Eine Frau, jedes erdenkliche Wort der englischen Sprache. Rap-Entdeckung Kate Tempest erzählt aus ihrem turbulenten Alltag. *schoneberg.de*

Tickets unter *spex.adticket.de*

www.ADticket.de
MEIN TICKETPORTAL

PATRICE, BABYLON CIRCUS, THE INTERSPHERE, BALTHAZAR, K.RINGS, FUNERAL SUITS u.v.a.
22. - 24.08. Beerfelden/Odenwald, Marbachstausee

DEN SORTE SKOLE
11.09. Berlin, Gretchen
12.09. Hamburg, Mojo Club
14.09. Frankfurt, Mousonturm

MAXIM
09.10. Düsseldorf, Robert-Schumann-Saal (New Fall Festival)
10.11. Gütersloh, Weberei
11.11. Braunschweig, Meier Music Hall
12.11. Bremen, Schlachthof
13.11. Berlin, C-Club
14.11. Dresden, Scheune
15.11. Augsburg, Kantine
17.11. Wiesbaden, Schlachthof
18.11. Leipzig, Täubchenthal
19.11. Mannheim, Alte Feuerwache
20.11. Freiburg, Jazzhaus
21.11. Neunkirchen, Neue Gebläsehalle
29.11. Bottrop, Saalbau
01.12. Köln, Gloria

WE HAVE BAND
30.09. Berlin, Lido
01.10. Dresden, Scheune
02.10. Mannheim, Alte Feuerwache
03.10. Leipzig, Täubchenthal

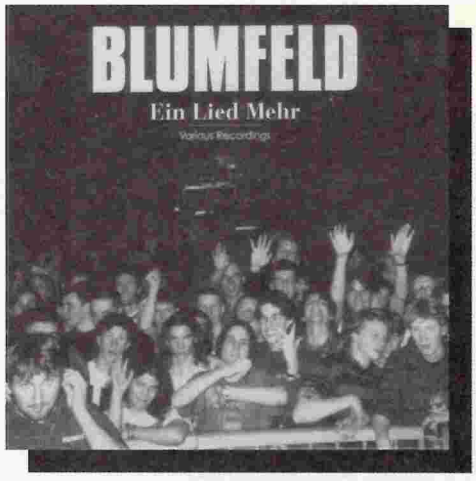
THE MAJORITY SAYS
25.10. Osnabrück, Glanz & Gloria
29.10. Nürnberg, Club Stereo
30.10. München, Ampere
02.11. Oberhausen, Zentrum Altenberg
03.11. Köln, Die Werkstatt
04.11. Hannover, Lux
06.11. Leipzig, Täubchenthal
07.11. Weinheim, Cafe Central
09.11. Wiesbaden, Schlachthof
10.11. Berlin, Grüner Salon

...und 40.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.de

SPEX ABO

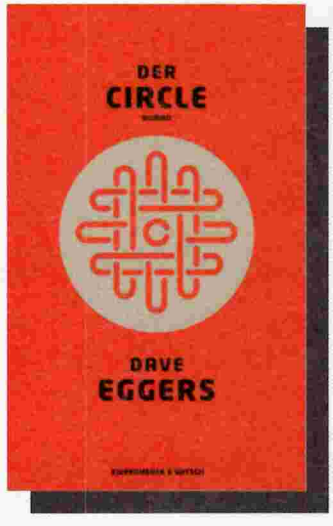
PRÄMIENWAHL

2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 80 EURO*



BLUMFELD
EIN LIED MEHR – THE ANTHOLOGY ARCHIVES VOL. 1
BLUMFELD / INDIGO
CD-BOXSET

Blumfeld für ambitionierte Einsteiger: *Ein Lied mehr* sammelt auf fünf CDs die ersten drei Alben, den Mitschnitt einer Wiener Radiosession und diverse Raritäten – darunter auch das gerade wieder brandaktuelle »Deutschland der Deutschen«.



DAVE EGGERS
DER CIRCLE
KIEPENHEUER & WITSCH, 560 SEITEN
BUCH

Der »Google-Roman«: Dave Eggers behandelt das Zeitalter der digitalen Überforderung, an dem sich zuletzt auch Musikerinnen wie St. Vincent und EMA abarbeiteten, in einer überraschend leichtfüßigen Science-Fiction-Dystopie.

SPEX ABO – WIE IMMER AUCH ALS GESCHENK!
WWW.SPEX.DE/ABO

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen.

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030.695 36 – 113 Fax: 030.695 36 – 114 (Mo–Fr / 10–14 Uhr)

1 JAHR SPEX
8 HEFTE / 40 EURO**

BANKS
GODDESS
HARVEST / UNIVERSAL
CD

Endlich das Debütalbum des hochbegabten SPEX-Coverstars aus N°351. Die bewährten Produzenten Sohn und Shlomo sind dabei, die Songs bleiben düstere R'n'B-Vorahnungen für Gothic-Novel-Leser.

RUSTIE
GREEN LANGUAGE
WARP / ROUGH TRADE
CD

Das Album der Ausgabe klingt diesmal wie ein unbeaufsichtigter Abenteuerspielplatz für hyperaktive Kinder, okay? *Green Language* zeigt unter anderem Rusties eigenwilligen Blick auf Trap-Rap, Dubstep und andere Bro-Musik.

SPOON
THEY WANT MY SOUL
ANTI- / INDIGO
CD

Ein weiteres Expertenalbum von der souligsten Rockband des Planeten. Britt Daniel lenkt Spoon durch zehn hitbereite Songs, seine Stimme klingt so kratzig und kehlig, wie man es von ihm erwartet.

GAZELLE TWIN
UNFLESH
ANTI-GHOST MOON RAY / CARGO
CD

Elizabeth Bernholz macht elektronische Nichttanzmusik und lässt sich von niemandem in die Augen blicken. Ihr zweites Album *Unflesh* verspricht außerdem den »Ursprung allen Horrors«.

ABONNENT DER AUSGABE: ALEX PAULICK (KREIDLER)

Ich hatte nie geplant, in Deutschland zu leben. Es ist einfach passiert. 1993 bin ich von San Francisco nach London gezogen, in der Hoffnung, auf eine »Musikszene« zu treffen, in der ich mich wiedererkennen würde. Stattdessen fand ich Brit-Pop. Die Schuld dafür gab ich der Musikpresse, der trägen Retromania der Monatsmagazine und dem hohlen Hypekrieg zwischen *Melody Maker* und *NME*. Desinteressiert verließ ich London und flüchtete aufs Festland – zunächst als Straßenmusiker. Am Kölner Hauptbahnhof blätterte ich zum ersten Mal durch eine SPEX. Ich sprach damals noch kein Deutsch, war aber überrascht von der vergleichsweise eklektischen Musikauswahl. Das sah nach einem popkulturellen Diskurs aus! Aus verschiedenen Gründen beschloss ich in Köln zu bleiben – mit SPEX in der Nachbarschaft. 1995 fand ich einen Artikel über Kreidler, ein paar Jahre später spielte ich mit ihnen. Tobias Thomas schrieb 2002 die erste Rezension zum Debüt meines Projekts Coloma – die ich fast ohne Wörterbuch lesen konnte. 2006 zog ich dann nach Berlin, SPEX ist mir etwas später gefolgt. Und inzwischen spreche ich auch ziemlich gut Deutsch, obwohl ich immer noch von einer englischen Ausgabe der SPEX träume.

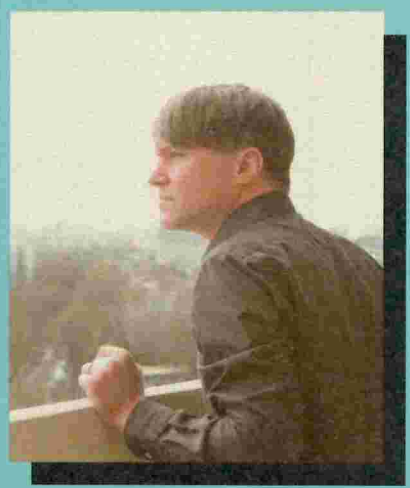


Foto: David Meskhi

VERLAG
PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Wilma Peters
w.peters@pmedia.de

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION
SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß *(verantwortlich)*

REDAKTION
Daniel Gerhardt
Jacqueline Krause-Blouin *(CvD)*
Sonja Matuszczyk *(Praktikantin)*
Arno Raffeiner *(Stv. Chefredaktion)*
Thomas Vorreyer *(Online)*

CREATIVE DIRECTION
Florian Lambl, Birgitta Homburger
Lambl / Homburger

ART DIRECTION
Christoph Gabriel
Lambl / Homburger

GESTALTUNG
Christoph Gabriel
Patrick Klose

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE
Steven Lee Beeber
Tim Caspar Boehme
Christoph Braun
Esther Buss
Wenzel Burmeier
Kristoffer Cornils
Max Dax
Diedrich Diederichsen
Sonja Eismann
Sandra Grether
Tino Hanekamp
Patrick Heidmann
Thomas Hübener
Holger in't Veld
Christoph Jacke
Pascal Jurt
Holger Klein
Tim Lindemann
Christina Mohr
Joachim Ody
Dennis Pohl
Edo Reents
Cord Riechelmann
Drehli Robnik
Anja Rützel
Kristof Schreuf
Barbara Schweizerhof
Florian Sievers
Frank Spilker
Marcus Staiger
Klaus Walter
Alexis Waltz
Diana Weis
Johannes von Weizsäcker

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE
Giovanni Castell
Tinka & Frank Dietz
Jennifer Endom
Reynard Li
Roland Owsnitzki
Claudia Rorarius
Oliver Schultz-Berndt
Christoph Voy
Christian Werner

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE
Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 – 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition, Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 – 12

HEFT-CD
Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178
10997 Berlin
Tel: 030.695 36 – 113
Fax: 030.695 36 – 114
abo@pmedia.de

DRUCK
westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D – 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 – 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel: 089.319 06 – 0
Fax: 089.319 06 – 13

© 2014 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 10 / 2014: 27.8.2014, EVT: 18.9.2014. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2014.

GROOVE

ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

IM HANDEL!

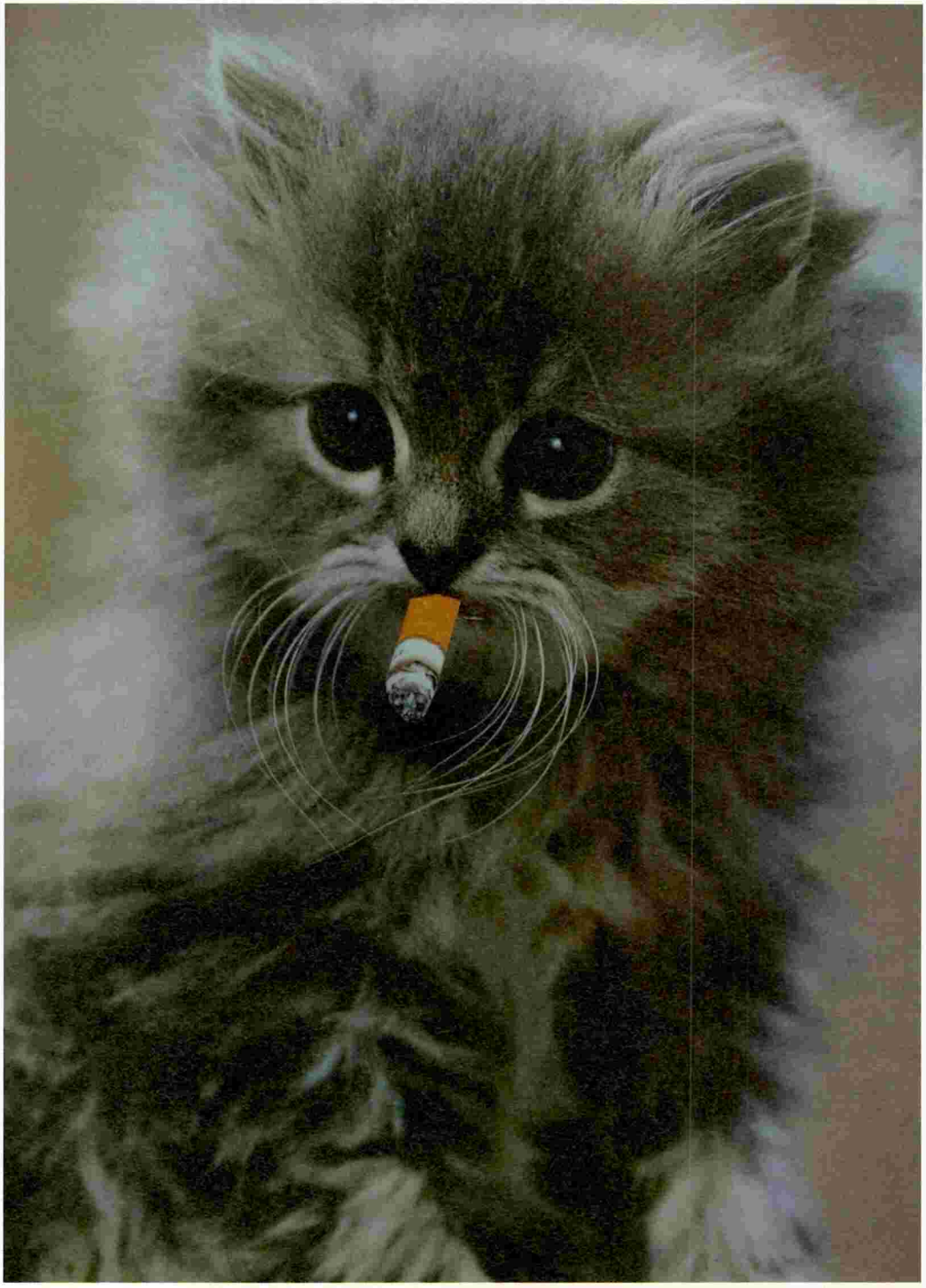
ALLE 2 MONATE NEU INKL. CD

NÄCHSTE AUSGABE AB DEM 14.08.

TÄGLICH FRISCH:
CHARTS, NEWS, FEATURES
EXKLUSIV:
STREAMS, PODCASTS

IM NETZ!

WWW.GROOVE.DE



smoking cat, 2014

Exklusiv für SPEX von Dennis Busch

Die nächste SPEX – ab dem 18. September 2014 am Kiosk

www.spex.de

Rolling Stone Weekender

4 BÜHNEN
30 KONZERTE
FESTIVALTICKET MIT
2 ÜBERNACHTUNGEN IM
APARTMENT ODER HOTEL
SCHON AB
129€

FRAGEN SIE NACH UNSEREN VIP-TICKETS MIT FREIGETRÄNKEN UND BESSERER SICHT.

KURZE WEGE ZU ALLEN VENUES UND DEN STRAND VOR DER TÜR.
PLATTEN- UND KONZERTPOSTER-BÖRSE,
AFTERSHOWPARTYS, ERLEBNISBAD,
SUPERMARKT, APARTMENTS MIT KÜCHE
UND 7 RESTAURANTS.
NUR 1 STUNDE VON HAMBURG ENTFERNT.

DAS INDOOR-KOMFORT FESTIVAL AN DER OSTSEE

IRON & WINE (SOLO) - THE UNDERTONES
TRIGGERFINGER - BOB MOULD - JEFF TWEEDY (WILCO)
ST. VINCENT - LEVELLERS - LLOYD COLE
THE FELICE BROTHERS - WAKEY! WAKEY! - SEA WOLF
HORSE THIEF - OWLS BY NATURE - EAGULLS
LESUNGEN: SVEN REGENER - OLIVER POLAK - ERIC PFEIL

FREITAG, 07. & SAMSTAG, 08. NOVEMBER 2014

FERIENPARK WEISSENHÄUSER STRAND

TICKETS UNTER: 01806 - 853-953* ROLLINGSTONE-WEEKENDER.DE ROLLINGSTONE.DE

*0,20€/Anruf aus dem Festnetz, Mobilfunk max. 0,60€/Anruf

NDR
WDR
Rockpalast

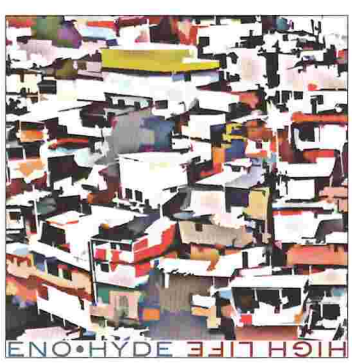
FKP SCORPIO

Warp Records

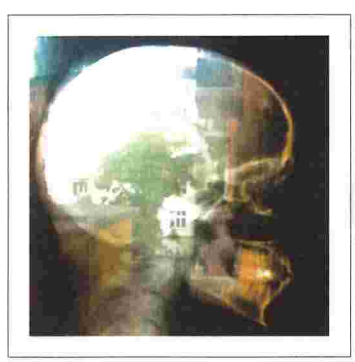
Eno • Hyde
Someday World
Jetzt erhältlich

Nozinja
Tsekeleke
VÖ 15.08

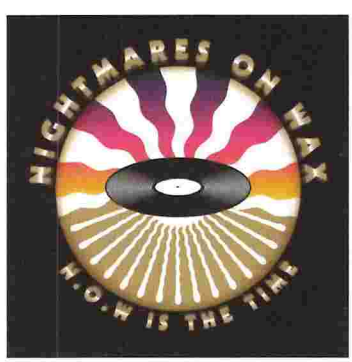
Rustie
Green Language
VÖ 22.08



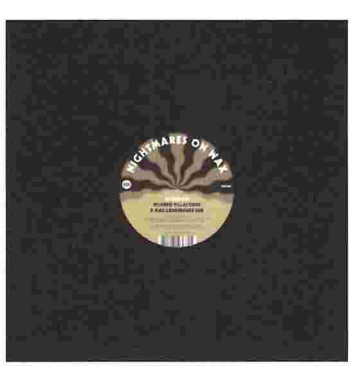
Eno • Hyde
High Life
Jetzt erhältlich



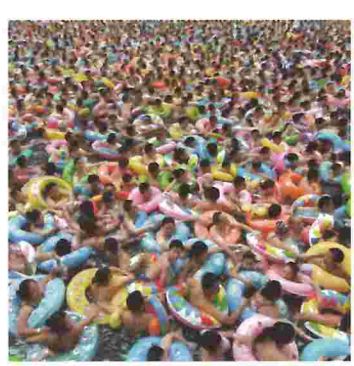
Plaid
Reachy Prints
Jetzt erhältlich



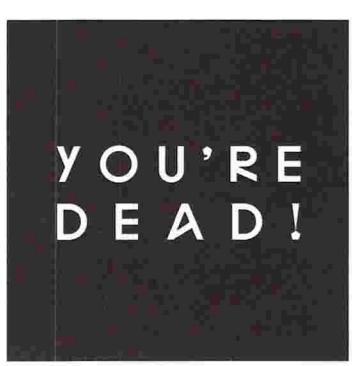
Nightmares On Wax
N.O.W Is The Time
Jetzt erhältlich



Nightmares On Wax
Aftermath - Villalobos &
Loderbauer Remixes
VÖ 22.08



Hudson Mohawke
Chimes
Jetzt erhältlich



Flying Lotus
You're Dead!
VÖ 03.10